

Правительство Российской Федерации
ФГБПУО «Санкт-Петербургский государственный университет»

Институт философии

**Проблема внехудожественного эстетического опыта
в современной философии**

Выпускная квалификационная работа
по направлению подготовки «Философия искусства»
Основная образовательная программа 47.04.01 «Философия»

Исполнитель Е.О. Мешковой

Подпись _____

Научный руководитель
А.Е. Радеев, д.ф.н.,
доцент

Подпись _____

Рецензент

Подпись _____

Санкт-Петербург

2018

Оглавление

Введение.....	3
Глава I: Что имеют в виду, когда называют опыт «внехудожественным»?	5
1.1. Эстетика как философия искусства	5
1.2. Эстетика повседневного мира	14
1.3. Телесность	23
Глава II: Вопрос о строении опыта.	27
2.1. В каком смысле говорят об опыте?.....	27
2.2. Опыт как разрыв.....	34
2.3. Три момента опыта	44
Глава III: Интенсивность.....	52
3.1. Общее представление об интенсивности	52
3.2. Состояния и аффекты	55
3.3. Изумление (и мгновенность)	63
Заключение	68
Литература	72

ВВЕДЕНИЕ

Сложилось так, что об эстетическом опыте преимущественно говорят как об опыте общения с произведениями искусства, а об эстетике — как о философии искусства [4]. Долгими перипетиями своего становления именно так распорядилась мировая мысль понимать этот непростой феномен, именно так — эту науку. Однако начиная со второй половины XIX века многое меняется, а прежде всего — значения слов и способы говорить о вещах. Медленно вступающий в свои права, наш век, явившись достойным сыном своих отцов, поднимает бурю и в этой пустыне — бурю, только набирающую силу. И однако эту силу можно свидетельствовать уже сейчас: набирает оборот новая критика, набирает оборот новая мысль.

В таких декорациях является нам вопрос об эстетическом опыте. Само название работы указывает: речь если и касается понимания опыта как ограниченного связью с миром искусства, то только для того, чтобы оттолкнуться от него и всегда с оглядкой назад. Но если не об искусстве идёт речь, то о чём? О «ежедневных переживаниях, бессвязных и отрывчатых»¹ [25, 51]; об опытах любви и радости, страха и тоски. О созерцании того цветка, — одного из целого поля цветов, — что выхватил тебя и явил свой эйдос. О яростной сечи, где сквозь щель в забрале виден враг, где взмыленный конь летит наперерез слепой фортуны, где судьбы вершатся в мгновение ока. Об ужасе, который пробивает тело насквозь, когда загоняют в камеру смерти, из которой нет выхода. О всех опытах, что ткут трепещущее полотно жизни.

Цель настоящего исследования — рассмотреть современную философскую дискуссию об эстетическом опыте. Тогда одной из задач стояла бы задача прояснить, в каком смысле говорят о внехудожественном эстетическом опыте. Другая бы заключалась в выяснении того, в каком

¹ «desultory and disconnected sorts of daily experience». Перев. — Е.М. Здесь и далее во избежание неточностей приводятся оригинальные фрагменты.

смысле говорят об опыте. В ходе рассмотрения проблемы в первой главе освещается понимание эстетики как философии искусства и соответствующее ему понимание эстетического опыта; альтернативные эстетические проекты, наиболее актуальными среди которых предстают эстетика повседневного мира и эстетика телесности, а также соответствующее им понимание эстетического опыта как внехудожественного. Вторая глава посвящена разбору вопроса о строении эстетического опыта: какие моменты в нём выделяются, что ему способствует и сопутствует. В третьей главе рассмотрены некоторые опыты аффективных состояний, феномены интенсивности и изумления.

В качестве рабочего ориентира — достаточно условного — можно вслед за Г. Иземингером выделять два подхода к эстетическому опыту, именно эпистемический и феноменологический [37, 99-100]. Если условный феноменологический подход состоит в повышенном внимании к вопросу «Что это значит — переживать эстетический опыт?», то условный эпистемический подход больше сконцентрирован на внешних опыту вопросах, например, о его связи с искусством. Если вторая глава больше тяготеет к первому подходу, то первая — ко второму. Непосредственно разработка проблемы внехудожественного опыта производится в историко-философском и аналитическом ключах с акцентом на актуальную философию.

ГЛАВА I: Что имеют в виду, когда называют опыт «внехудожественным»?

1.1. Эстетика как философия искусства

Эстетика долго была философией изящных искусств. Этот процесс, начавшийся примерно со времён публикации Кантом его Третьей Критики, где разговор об эстетике ведётся, с одной стороны, в контексте эстетического суждения, и, с другой стороны, так или иначе постоянно переводится в плоскость искусств, представляется подходящим — конечно, с оговорками, — к своему завершению. Всё чаще и всё громче с разных сторон раздаются голоса, требующие изменить такое понимание эстетики, утверждая, что эстетика должна быть переопределена в своём предмете и границах, отличных от тех, что были заложены и разработаны в предыдущие столетия; иными словами, говорят о необходимости произвести «поворот» к её новому облику. Говорят, — говорят [23, 7], — такой поворот уже состоялся и состоялся в возвращении эстетики к тому, чем она по самому своему названию предполагает быть: исходя от греческого слова *αἰσθησις*, она предполагает быть не философией искусства, а учением о чувственном познании, восприятии вообще (*allgemeine Wahrnehmungslehre*). Это одновременно возрождение того первоначального смысла, который в создаваемую дисциплину закладывал А. Баумгартен. Отметим, однако, что верно замечает В. Савчук, говоря, что ре-актуализация чего-либо всегда оказывается рождением его заново: «Дискурс подозрительности, отточившийся в XX веке до реактивности вопрошания, заставляет спросить, какие цели ставит автор, вводя фигуру речи о возврате. Ибо сегодня мало кого введёт в заблуждение призыв вернуться назад, поскольку возврат никогда не ведёт в прошлое, в то место, на которое указывает мыслитель, а конституирует своё видение настоящего под видом прошлого, *совершает революцию под предлогом сохранения традиции, воскрешения классики*»[17, 1].

Такое установившееся понимание эстетики как философии искусства, сузившей своё потенциальное поле приложения исключительно до работы с высоким, изящным искусством и художественным опытом, всё ещё, несмотря на наметившиеся тенденции к изменению ситуации, определяет наше понимание эстетического вообще. Как не без доли иронии замечает Ш. Ирвин, девяносто пять процентов научных статей, выходящих в двух крупнейших мировых эстетических журналах, посвящены искусству, три процента — природе и два процента «чему-то ещё» [36, 29].

Отстранение природы от эстетического пиршества тоже закономерно. Если у Канта она ещё добротнo обсуждается и занимает своё место в учении о прекрасном и возвышенном, то у Гегеля эстетика природы совсем вытесняется до статуса чего-то вроде предместья подлинной эстетики, то есть учения о красоте в искусстве. Другим следствием, к которому привело такое развитие эстетики, следствием куда более болезненным, стал разрыв как между, с одной стороны, областью высокого искусства и эстетическим оформлением повседневного мира, так и, с другой стороны, областью высокого искусства и полем обычной, повседневной человеческой жизни и повседневного человеческого опыта. Но почему это проблема?

Как замечает Беньямин, «способ и образ организации чувственного восприятия человека — средства, которыми оно обеспечивается — обусловлены не только природными, но и историческими факторами» [1, 5] (едва ли, впрочем, он стал первым, кто обратил на это внимание). Что мы в настоящее время наблюдаем, так это, по выражению Г. Бёме, *процесс эстетизации действительности (die Ästhetisierung der Realen)*, не сегодня, впрочем, начавшийся. Беньямин говорит об эстетизации политики, то есть о превращении политики в театр, в громкоговорители и телеэкраны, в зрелищное шоу [1]. Бодрийяр показывает, что в эпоху медиа реальность, в этих медиа изображённая, становится важнее, чем та, что может обнаружиться вовне [3]. Туда же относится и то, что Бёме к классическому разделению потребительской и меновой стоимости товара добавляет ещё

одну, демонстрационную (Inszenierungswert): она появляется тогда, например, когда ценность и предназначение вещи состоят прежде всего в демонстрации определённого стиля жизни, моды, message и подобн., иными словами, когда вещи изготавливаются, покупаются и пускаются в оборот с тем, чтобы производить *явление*. К этой эстетизации подключаются производство дизайна, косметики, рекламы, в известной степени архитектура, urbanistics, телевидение, медиа и так далее. Это одна сторона процесса, в силу которого эстетике приходится из уютных галерей и музеев «выходить на улицы», в сферу «внехудожественного», в мир повседневности и человеческого праксиса вообще.

Другая сторона этого процесса связывается с самими галереями. Здесь дело в том *исчезновении ауры* произведения искусства, отделяющей его от обыденного, повседневного мира, на которое указывает Беньямин. Благодаря силе репродукции нивелируется подлинность вещи, «уникальность и постоянство», спаянные в произведении искусства, сменяются мимолётностью и повторимостью, «уникальное ощущение дали», возникающее, «как бы близок предмет ни был», выветривается. Не оставим в тени и ту сторону этого процесса, которая состоит в реакции самого искусства и мира искусства на это выветривание ауры, начавшееся, по мысли Беньямина, с появлением фотографии. Реакция эта состояла в выдвигании концепции l'art pour l'art, отвергающей всякую иную основу для рефлексии об искусстве, а потому и для конкретно сложившейся эстетики как науки, кроме данной в понятиях незаинтересованности, самоценности, особого мира искусства и так далее. Понятно, что понятие эстетического опыта, вошедшее в эстетический дискурс, в общем-то, ещё позже фотографии, не могло не испытать влияния оговоренных тенденций. Всё вместе сие положение дел ведёт к тому, что границы мира искусства развеиваются, словно утренний туман, а вместе с тем и эстетике приходится в некотором роде «перепрофилироваться». Как пишет Бёме, вопрос об эстетическом познании природы и процесс эстетизации действительности «принуждают по-новому

концептуализировать эстетику как теорию. Традиции классической эстетики, с её сближением с искусством и художественным опытом, не хватает [для решения стоящих проблем], ибо эта традиция предоставляет в распоряжение инструментарий, заточенный под цели художественной критики и посредничества искусству»² [23, 18-19].

В таком контексте является нам феномен эстетического опыта. Возникнув в рамках конкретных исторических обстоятельств, разговор об этом опыте по необходимости испытал на себе все описанные веяния. Понятие эстетического опыта в определённом отношении с самого начала оказалось сведено до опыта общения с произведениями изящного искусства, понимаемого и обсуждаемого как правило в терминах автономности, дистанцированности, созерцательности, незаинтересованности, наслаждения и так далее. Требуется вместе с тем отметить, что само стремление очертить эстетический опыт границами опыта восприятия художественных произведений тянется из давнего противопоставления практически полезного и ценного самого по себе.

Р. Шустерман указывает и на другую причину подобного сведения. Когда искусство, говорит он, перенимает у религии функцию обеспечения «несверхестественной духовности» (*nonsupernatural spirituality*), эстетический опыт в связке с искусством становятся главным средством сопротивления «просчитываемому» и материальному миру (Бергсон, Джеймс, Дьюи). Собственно, отсюда тянется эта сцепленность понятия эстетического опыта с искусством вообще. «Эстетический опыт стал островком свободы, красоты и идеальности в холодном, материалистичном, детерминированном мире»³ [48, 30]. Доктрина «искусство ради искусства» значит одновременно «опыт ради опыта».

² «...[sie] zwingen dazu, die Ästhetik als Theorie im ganzen neu zu konzipieren. Die Tradition klassischer Ästhetik mit ihrer Verengung auf Kunst und Kunsterfahrung reicht dazu nicht aus, weil sie <...> ein begriffliches Instrumentarium zur Verfügung stellt, das auf die Zwecke der Kunstkritik und der Kunstvermittlung zugeschnitten ist». *Перев.* — Е.М.

³ «Aesthetic experience became the island of freedom, beauty and idealistic meaning in an otherwise coldly materialistic and law-determined world». *Перев.* — Е.М.

Во времена полемики Дики с Дьюи интерес к понятию эстетического опыта ослабел: под подозрение попала сама необходимость этого понятия. Сейчас же, напротив, про эстетический опыт пишут много. Кэрролл объясняет такой интерес к проблеме эстетического опыта тем определённым состоянием кризиса, в котором оказался арт-мир. На протяжении нескольких последних десятилетий главной задачей как собственно художественного творчества, так и художественной критики виделось формирование некоторого *message*, послания, которое бы так или иначе было связано с текущим политическим контекстом и повесткой дня (то, что называется *agenda*). Иными словами, художники и критики на протяжении долгого времени слишком много внимания тому, что называется семиотическим измерением искусства. Что за этим упускалось, так это внимание к производству эстетического опыта. Именно в этом Кэрролл видит подсказку, позволяющую понять столь сегодня оживлённый интерес к проблеме эстетического опыта.

Кэрролл, сам активно участвуя в разгоревшейся дискуссии, все размышления об опыте строит исключительно в свете искусства. При этом он не стремится раскрыть, почему именно такой опыт он называет эстетическим, почему опытом, а связанность эстетического опыта и искусства принимается как нечто заданное: он понимает эстетический опыт лишь как один из способов взаимодействия с произведением искусства [26].

Оживлённый интерес к опыту провоцирует и оживлённый интерес к Дж. Дьюи. Дьюи различает два типа опыта: «простой» опыт (*mere experience*) и опыт (*an experience*). Для первого характерно, что «нас не заботит связь одного момента с тем, что был до него, и с тем, что наступает после. Всякое бывает <...> Мы дрейфуем»⁴ [28]. Этот наш дрейф состоит потому в некотором безразличии к происходящему и элементам, это происходящее наполняющим. В этом простом опыте нет объединяющего элемента, *момента единства (unifying element)*. В противоположность первому, второй

⁴ «...we are not concerned with the connection of one incident with what went before and what comes after. Things happen <...> we drift». Перев. — Е.М.

тип опыта случается тогда, когда в движении к своему концу он реализуется в своей полноте, причём не прерывается, а именно доводится до конца, то есть, достигает процесса кульминации.

Дьюи выдвигает требования к строению опыта, а именно требования единства, завершённости и сложносоставности (complexity). Требования завершённости и единства идут в сцепке и могут быть рассмотрены в двух, слабом и сильном, смыслах. В *слабом смысле* требование завершённости состоит в разграниченности: элементы, сущности (entities) отделены друг от друга чёткими границами. Единство в этом слабом смысле есть просто объединение элементов внутри общего им поля, общей им границы, отделяющей их от всего внешнего. Завершённость в сильном смысле привносит дополнительное требование к элементам: они должны обнаруживать «развитие и кульминацию» внутри общих им границ. Единство в этом смысле заключается не просто в объединении элементов, а в проявлении их качественных сходств. Понятно, что слабый смысл относится к «простому» опыту, тогда как сильный смысл относится к «эстетическому» опыту (*an experience*).

Затем, Дьюи проводит различие между действием и претерпеванием (doing and undergoing). В опыте важно именно сочетание и взаимопроникновение этих моментов: претерпевание (в том числе как результат действия) определяет следующее действие и так далее. Чтобы опыт сложился, требуется воспринимать взаимоотношение этих элементов: такой тип восприятия связей между элементами включает, обращает внимание Ирвин, сознательный момент, просто телесного переживания здесь недостаточно.

Эстетический характер опыта связывается Дьюи с повышенным осознанием качеств объекта. Опыт и объект становятся эстетическими тогда, когда определяющее этот опыт находится за порогом восприятия и *проявляется ради самого себя*. Мы стремимся иметь дело с эстетическими объектами не потому, что они обеспечивают нас какого-либо рода

практическими выгодами или посланиями (messages), — такого рода смыслы могут быть выражены прямее и менее двусмысленно в других дискурсивных формах, — а потому, что они вызывают в нас опыт, который стремится за границы простой передачи смыслов и значений.

Общее место существовавших прежде подходов к эстетическому опыту, говорит Кэрролл, состоит в том, что эстетический опыт подпадает под большую категорию опыта, ценного самого по себе, и увязывается с понятием незаинтересованности. Попытки такой увязки, тем не менее, обречены на провал, потому что вместо высвечивания присущих протеканию опыта механизмов, вместо выяснения того, в чём собственно этот опыт состоит, они фокусируют всё своё внимание на убеждении в отсутствии каких бы то ни было внешних по отношению к опыту целей, настаивая при этом, что именно это отсутствие является и причиной и необходимой чертой протекания опыта. Эта «значимость опыта самого по себе» чем-то сродни кантовской идее о том, что бытие не есть реальный предикат: моё знание о том, что опыт ценен сам по себе ничего не добавляет к самому опыту (хотя Кэрролл и не высказывается так, он, однако же, показывает это на множестве примеров). Иными словами, понимание эстетического опыта как с необходимостью ценного страдает тем серьёзным недостатком, что ничего не объясняет о самом опыте, никак не расширяет наше понятие о нём.

В действительной же практике мы склонны давать более конкретные, чем просто указание на самоценность, установки на счёт складывания опыта [25]. Например, мы призываем обращать внимание на разные формальные моменты (симметрии и контрасты), на бросающиеся в глаза эстетические качества (яркость, изящность, освещённость), на более антропоморфные аспекты (грусть, радость и подобное). С помощью этих инструкций можно, потому, куда больше понять про опыт, чем с помощью туманного указания на значимость опыта как таковую, пишет мыслитель (а если, отметим мы, обращать внимание на многие другие моменты, можно будет ещё больше понять про опыт). Поэтому Кэрролл настаивает на том, что данное выше

понимание, которое он называет *содержательно-ориентированным* (*content-oriented*) подходом к пониманию эстетического опыта, на деле более продуктивно. (Отметим в скобках, что оба подхода — как тот, который Кэрролл называет «классическим», так и тот, который он сам выдвигает, «содержательно-ориентированный» — изначально направлены лишь на то, чтобы «решить проблему демаркации: отделить искусство от неискусства» [25, 164]). Даже если воспринимающий имеет дело с объектом своего опыта, основываясь на инструментальных предпосылках, и воспринимает его «правильным» образом, его опыт не становится от этого менее «подлинным».

Тем не менее, определённое движение к тому, чтобы отвязать эстетический опыт от искусства есть уже у Дьюи. С одной стороны, дискуссия об опыте ведётся в рамках проблемы искусства. Дьюи пишет, что «опыт есть предмет взаимодействия продукта искусства с самостью субъекта» [29, 113]. Однако, продукт искусства, будто то литературное произведение, здание, фигура — это не произведение искусства. Произведение искусства рождается тогда, когда человек общается с предметом и переживает опыт. Мысль Дьюи указывает на размытость эстетического объекта как такового, на то, что «объект никогда не стабилен и не идентичен самому себе. И именно эта не-идентичность может быть увидена как важный источник эстетического опыта, поскольку она даёт нам возможность делать две вещи одновременно: артикулировать воображаемые элементы и смотреть на них со стороны с определённой дистанции»⁵ [33, 236]. Дьюи настаивает на приоритете эстетического опыта над артефактами — продуктами искусства, противопоставляя им более широкое поле жизни, никак не сводимое к галереям и музеям. Дьюи утверждает, что эстетический опыт не связан со встречей с неким прекрасным объектом, но возникает как интенсивный опыт качеств, которые характеризуют объекты, с которыми мы

⁵ «...object that is never stable and identical with itself. And it is this non-identity that can be seen as an important source of aesthetic experience, because it allows us to do two things at the same time: to articulate imaginary elements and to look at them from the outside with a certain amount of distance». *Перев.* — Е.М.

имеем дело каждый день. Отсюда, эстетический опыт представляет собой нечто, принципиально возможное в нашем жизненном мире.

В своём прочтении Дьюи сегодня Шустерман высказывается на этот счёт достаточно радикально: «Эстетический опыт с очевидностью превосходит границы изящного искусства и его предметов» [22, 57]. Шустерман обрисовывает широкое поле, охватываемое эстетическим опытом; так, например, мы можем получить эстетический опыт, участвуя в мероприятиях, наблюдая парады и салюты, покупая одежду и еду, любя и занимаясь любовью и так далее. Самим этим указанием он уже понимает эстетический опыт как *внехудожественный эстетический опыт par excellence*. То, что можно обозначить как художественный эстетический опыт, завязанный на мире искусства (который ещё сам по себе должен быть очерчен и с очерчиванием которого день ото дня возникает всё больше проблем), оказывается подмножеством эстетического опыта *вообще*. Именно в таком ключе нам предстоит обращаться к вопросу об опыте.

Отметим на полях, что мы всё же имеем в распоряжении определённым образом сложившуюся традицию дискуссии об эстетическом опыте. Отметим здесь же одно различие, которое проводит А.Е. Радеев, а именно различие предположного и творительного режимов работы в отношении некоторого объекта. Допустим, даны два историка философии, которые как-то ведут себя в отношении идей, высказанных до них. Один, «объективный», стремится схватить, что же именно есть в его объекте. Второму важнее, чтобы посредством данной фигуры (например, Ницше) «были произведены смыслы, которые, возможно, и связаны с Ницше, но могут быть и не связаны, которые принадлежат, возможно, самому историку <...> не различие субъективного и объективного важно для этого историка, а само производство смыслов» [18, 168]. Первый историк являет предположный режим (*о ком? о чём?*), второй — творительный (*кем? чем?*). Предположный режим являет собой удержание, творительный — ускользание. Хотя в определённым образом сложившейся традиции эстетический опыт и связан и

искусством, ходы мысли, методы анализа, некоторые выводы и экспликации могут быть с большим или меньшим успехом применены и для настоящего исследования, если работать с ними в творительном режиме. Кроме того, между понятиями художественного и внехудожественного опыта не стоит знака строгой дизъюнкции, но скорее многообразные отношения включённости, переплетённости и перетекания. Кроме того, сам вопрос об объекте опыта влечёт за собой то, что называется *реляционной ошибкой* в понимании опыта, когда вопрос об опыте подменяют вопросом о его объекте. Имея это в виду, указание на поле внехудожественного следует понимать не как указание на объект опыта, а указание на (1) давно допущенную реляционную ошибку и на (2) поле, в котором опыт, в оппозицию традиции, также стоит искать.

1.2. Эстетика повседневного мира

Одним из таких полей может быть увидена повседневность. Эстетика повседневного мира (aesthetics of everyday life) появляется как реакция на очерченные в модерне границы, как движение в те зоны, которые этой эстетикой были отринуты. Эстетика повседневного мира, повседневной жизни возникают скорее как подраздел, как движение, отделяющее себя от формы эстетического дискурса, направленного на искусство и на природу. Замахнувшись, можно увидеть предпосылки такого движения уже в древней Иудее: «Когда Христос призывал учеников, Он нередко выхватывал их прямо из повседневности: вот сидят рыбаки, чинят сети после ночного лова, Он зовет их за собой — и они идут, бросив всю свою прежнюю жизнь вместе с этими самыми сетями (Мф. 4:18-22)» [<http://www.pravmir.ru/trudnye-mesta-evangeliiya-mertvye-pogrebayut-mertvecov/> дата обращения 04.05.2018].

Базовой интуицией такого подхода является то, что «несмотря на функциональный и утилитарный характер большого количества наших повседневных взаимодействий, не связанных обязательно с искусством и

природой, наша повседневность полна эстетическим и предоставляет возможности для [складывания] эстетического опыта» [41, 390]⁶. Поэтому главная стратегия этого подхода состоит в уменьшении этого зазора, имеющего место быть между полем изящных искусств и остальными доменами нашей жизни. Эстетическое даже лучше проявляется в вещах повсеместных. Отсюда и произрастает тот запрос на расширение поля эстетического рассмотрения в противовес попыткам определять и разъяснять, воспроизводя вновь и вновь, существующий эстетический статус-кво.

Поле эстетического, как мы имеем с ним дело в эстетике повседневности, расширено через включение в рассмотрение региона нашей каждодневной практики. К нему относятся теперь «потребительские блага, артефакты, городское и пригородное пространство, среда, с которой мы регулярно взаимодействуем, включая погоду, такие сферы жизни как спорт, секс, ежедневное принятие решений, обыденные практики быта, такие как уборка дома, утилизация отходов, покупки, обхождение с инструментами, готовка, одежда и так далее. Соответственно, область эстетического — т.е. весь аппарат эстетического опыта, эстетического объекта, эстетического настроения, эстетического качества, эстетической ценности, эстетического удовольствия и тому подобное — пересмотрен или расширен с тем, чтобы принять во внимание не только сознательную сторону вопроса (states of mind), но и простые чувственные и телесные удовольствия, так называемые «низшие» чувства запаха, вкуса и осязания, а также негативные или с виду просто незначительные, мелкие моменты и формы поведения, присущие [сфере] частной жизни»⁷ [41, 390].

⁶ «despite the functional and utility-driven character of much of our everyday interactions, not essentially connected to art and nature, our daily lives are replete with aesthetic character and afford occasions for aesthetic experience». *Перев.* — Е.М.

⁷ «The scope of aesthetics is expanded to includes areas of everyday life previously neglected – consumer goods, artefacts, the urban or suburban built environment and ambience with which we interact on daily basis, including weather, other domains of life such as sport, sex, and everyday decisionmaking, and the ordinary domestic practices of homemaking such as cleaning, discarding, purchasing, using tools, cooking, dressing up and so on. Accordingly, the realm of the aesthetic –i.e. ‘the whole apparatus of aesthetic experience, aesthetic objects, aesthetic attitude, aesthetic quality, aesthetic value, aesthetic pleasures, and their ilk’ – is revised or extended to include not only states of mind but also mere sensual and bodily pleasures, the so called ‘lower’ senses of smell, taste, and touch as well as negative or seemingly insignificant reactions and minor moments and behaviours of private life». *Перев.* — Е.М.

Схожим образом Ю. Сайто стремится пополнить список областей, где возникает эстетическое. Эстетические соображения руководят нами в вопросах «заботы о теле, о молодости и красоте, при выборе цвета для покраски для стен, посадки цветов, уборки комнат, <...> смене затёршихся штор, перебивании обивки вытертых диванов»⁸ [42, 46-47]. Она полагает, затем, что разные типы объектов требуют разных режимов анализа и постижения. Погода, к примеру, отличается от искусства тем, что не намеревается транслировать какое-либо послание, значение, видение. Эстетический опыт (или опыты) повседневной жизни укоренены в практической, функциональной, ежедневной активности и заботах. Поэтому задачей эстетики повседневного мира Сайто видит «пролить свет на незаметные, отринутые, но как самородки [утаенные от глаз] эстетические возможности, скрывающиеся за обыденной, бытовой и банальной видимостью»⁹ [42, 50]. Она делает акцент на мгновенности, скоротечности таких событий опыта, которая в свою очередь может служить источником эстетического внимания.

Мельхионн указывает в свою очередь на то обстоятельство, что внимание должно быть обращено не на уборку дома и прихорашивания перед зеркалом как таковые, а на «рутину, привычку, практику, скорее кумулятивное, накапливаемое, нежели единичное действие»¹⁰ [38, 439]. Повседневность меняет сам способ, каким мы постигаем значимость опыта. Речь не идёт потому об одном конкретном действии, но о сложных обычаях, которые становятся частью «рутины восприятия и творчества».

Мы, живя в своих «каменных джунглях», постоянно находимся в среде, не то, чтобы очень щедро озарённой светом искусства. Может сложиться ощущение, если мы руководствуемся представлением об эстетике как о

⁸ «In addition to economics and functionality, aesthetics often plays a crucial role in our purchasing decisions. Furthermore, aesthetic judgments guide us when choosing the paint color for the house, planting flowers in the yard, cleaning and tidying rooms <...> replacing shabby-looking drapes, and reupholstering a threadbare couch». *Перев.* — Е.М.

⁹ «illuminate the ordinary, neglected, but gem-like, aesthetic potentials hidden behind the trivial, mundane, and commonplace façade». *Перев.* — Е.М.

¹⁰ «...the routine, habit, or practice, the cumulative rather than individual effect». *Перев.* — Е.М.

философии искусства, что нам смертельно недостаёт эстетического. И, однако же, наша повседневность сама по себе эстетична и эта эстетичность доступна и открыта нам буквально постоянно. Ирвин пишет на этот счёт: «Находиться в комнате, в которой ты сейчас находишься, с определёнными визуальными особенностями и звуками; сидеть так, как ты сидишь, возможно, скрючившись на неудобном стуле; ощущать движения воздуха по своей коже — все это придаёт некоторый склад твоему опыту, который, я буду настаивать, должен быть расценен как эстетический»¹¹ [36, 30].

Мы видим сразу несколько моментов. В этой ситуации с комнатой я, во-первых, вижу, слышу, ощущаю, то есть чувственно вовлечён в происходящее. Чувственный опыт предстаёт как мультимодальность чувственности. Есть и второй момент: я знаю, где я нахожусь и я сознаю себя (опционально). Этим движением сразу вводится дискурсивный момент, уровень значения. Я смотрю в окно, опершись на подоконник, голуби ходят по карнизу, проезжающий внизу трамвай встряхивает пол и стены, а с ними и меня (сейчас мы слиты). Накинув куртку, выхожу за дверь, спускаюсь по лестнице под гулкие отзвуки подъезда. Ничего примечательного. Что-то явно беспокоит, но что... Плечом толкаю дверь, улица открывается взору. Описанные «опыты» и действия (*experiences and behaviours*) разнятся степенью сложносоставленности: какие-то суть лишь голые телесные эффекты. Где-то проскакивает нарративный элемент, где-то — обращённость к прошлому. В следующее мгновение во всю работает машинерия воображения. Мелькнувший вопрос, потом захваченность ориентированием с гаммой ощущений на фоне. Каждый из этих моментов, однако, «включает в себя наделение формой, текстурой небольшого кусочка моей жизни, происходящее вне зависимости от всякой иной цели, которую я бы намеревался осуществить»¹² [36, 31].

¹¹ «Being in the room you are in right now, with its particular visual features and sounds; sitting the way that you are sitting, perhaps crookedly in an uncomfortable chair; feeling the air currents on your skin — all of these things impart a texture to your experience that, I will argue, should be regarded as aesthetic». *Перев.* — Е.М.

¹² «...involves my imparting a certain shape or texture to a small part of my life, over and above any other goal I might be aiming to fulfill». *Перев.* — Е.М.

Ирвин вступает в объёмную полемику с Дьюи, критикуя его взгляды с позиции эстетики повседневного мира. Главная претензия Ирвин состоит в том, что Дьюи лишь вбрасывает некоторые критерии, по соответствию которым опыт определяется как эстетический или не эстетический [36, 32]. Дьюи не проводит «чистой» разработки этих критериев; напротив, он больше занят тем, чтобы привести примеры опытов, подходящих под эти критерии. В повседневном мире мы часто имеем рваный опыт, который зачастую не характеризуется, как того требует Дьюи, ни доведённостью до своей кульминации, ни единством (ни временным, ни содержательным) и так далее. Шустерман тоже настаивает на «существовании и ценности эстетических опытов фрагментарности и разлома, которые не имеют ни единства [внутренней] согласованности, ни завершённости»¹³ [47, 109]. Он говорит поэтому об опытах «шока, фрагментации, дезориентации, замешательства, протеста, даже отвлечения, на пробуждение которых современные произведения часто нацелены, [и которые] могут быть оценены за новизну и беспрецедентность чувств и мыслей, которые они вызывают, чья провокативные характер и сила могут обогатить наше видение мира за границами искусства»¹⁴ [46, 219]. (Несмотря на то, что Шустерман пишет это именно в отношении художественного эстетического опыта, написанное применимо и к внехудожественным областям.)

Что касается сложносоставленности, то по поводу неё лишь стоит заметить, что противостоящая ей простота (односоставность) точно так же может выступать эстетическим качеством; простота опыта не лишает его возможности быть. Та же проблема с требованием единства опыта. Не только в жизни, но и в искусстве опыт зачастую фрагментарен, а иногда — умышленно фрагментарен. Прочтение Дьюи после эпохи постмодерна обнаруживает некоторую необязательность его требований единства и

¹³ «...the existence and value of aesthetic experiences of fragmentation and rupture that have neither the unity of coherence nor that of completion». *Перев.* — Е.М.

¹⁴ «Experiences of disturbing shock, fragmentation, disorientation, puzzlement, horror, protest, or even revulsion, which contemporary artworks often aim to arouse, can be valued for the novel feelings and thoughts they provide, whose provocative power can enrich our vision of the world beyond the artwork». *Перев.* — Е.М.

завершённости как необходимых элементов эстетического опыта. Опыт может состояться без внятной нарративности, без какой-либо кульминации или движения вообще.

Дьюи требует в качестве условия опыта взаимообусловленности действия и претерпевания. Но иногда мы пассивно переживаем нечто, не включаясь в происходящее полнотой своей деятельности: таковы, например, моменты забвения, «смотрения в одну точку». Часто мы просто не вкладываемся в происходящее (присутствуя отсутствуем) или действуем лишь телесно, инстинктивно. Эти ситуации Дьюи отмечает как не эстетические (*non-esthetic*), как анестетические (*anesthetic*). Ирвин же указывает, что не только формы сознательной (*conscious*), но и бессознательной активности могут вносить и вносят свой вклад в формирование опыта. Претерпевать — не всегда значит замечать, отдавать себе отчёт¹⁵. Даже на примере искусства видно, что иногда незаметные ходы и приёмы вносят огромный вклад в складывание того, что называется (с той или иной степенью конвенциональности) эстетическим опытом. Более того, бывает так, что действие и вообще какое-либо вмешательство может оборвать ход опыта, подорвать складывание эффекта.

Ирвин указывает и на то обстоятельство, что какие-то элементы опыта могут быть даны в размытом, завуалированном, туманном виде (более того, зачастую такая туманность или сокрытость сама служит главным «провокатором» опыта). Яркость (*vividness*), которую требует Дьюи как условие опыта, также оказывается неадекватна: как яркость отдельных элементов, так и яркость всего опыта целиком. С другой стороны, Шустерман, например, как раз отмечает яркость как одну из важных особенностей протекания опыта. Он пишет, что «значимость эстетического

¹⁵ Вопрос о «способности отдавать отчёт», «сознательности», «рациональности» субъекта стоит в философии с давних пор, поэтому не приходится заблуждаться на счёт тотальной сознательности и рациональности как таковой. Уже «философы подозрения», Ницше, Маркс и Фрейд показали, что на месте рационального субъекта, каким его видели в эпоху Просвещения, находится раздираемый разными полями, неподконтрольный себе индивид. В XX веке, когда ещё более пристальному вниманию подверглись феномены дискурса, идеологии, Другого и проч. от представления о прозрачной субъективности, *отдающей себе отчёт*, едва ли осталось больше, чем надежда. Но описанное выше — не сюжет англо-американской традиции мышления и не мешает Дьюи оперировать в таких категориях.

опыта покоится не на чувстве удовольствия, им вызываемом, не только на большом количестве разных наслаждений, но и на живой, феноменологической яркости, которая вызывает не только наслаждение от искусства, но также делает заметными и другие ценности (когнитивная, этическая и так далее)»¹⁶ [49, 52].

Ирвин в своём анализе опыта повседневности даже совершает выход к этической плоскости, когда пишет, что «эстетические аспекты повседневности получают очевидную моральную значимость, коль скоро они аффицируют мою склонность делать нечто или стремиться к чему-то добродетельному»¹⁷ [36, 41]. Она указывает на современную ситуацию мегаполиса и консьюмеризма, где субъект оказывается вброшен в жёсткие машины желания, товарного фетишизма, идеологии и так далее. Нужно добавить, что субъект в такой ситуации всегда чувствует лишённость, нехватку и едва способен достичь полноты. Выход, безусловно, нужный, несмотря на всю свою робость, выраженную в абстрактном желании «обходиться меньшим» и «заниматься самопожертвованием» [36, 42]. Но нельзя обойтись без упрека в этом христианском морализме, выраженном в категории добродетельного (*morally good*). В том же направлении движется и Сайто. «Сила эстетического» через посредство наших, в тесной связи с эстетическим формирующихся предпочтениях, суждениях и реакциях, влияет на другие сферы жизни, в пределе — вызывает культурные, социальные и тому подобные последствия [43, 11-25]. Сама Сайто, правда, делает выводы просвещенческого толка, что де обнаружение и учёт таких сил должны служить делу строительства лучшего мира. Этика здесь должна быть понята шире, в её изначальном, греческом смысле: как *ethos*, образ жизни, манера поступания. В этом движении нужно обратиться к труднопереводимому греческому слову *ἄρετή*, смысл которого можно передать словами

¹⁶ «My case for the importance of aesthetic experience does not rely on its pleasantness, nor solely on its wide range of deeper pleasures, but also on its vital phenomenological vividness, through which not only art's pleasures but its other values (cognitive, ethical, etc.) can emerge with more intensity and life». *Перев.* — Е.М.

¹⁷ «The aesthetic aspects of everyday life take on obvious moral relevance insofar as they affect my tendency to do or pursue what is morally good». *Перев.* — Е.М.

добротность, годность к бытию. Это и есть обретение полноты или, выражаясь языком Аристотеля, обретение счастья. Пространство опыта оказывается тем пространством, в котором я постоянно нахожусь, и от навыков работы с ним, понимания его, зависит то, что Шустерман лихо называет «искусством жизни» (art of living).

Даулинг указывает на опасность, которая кроется в подходе Ирвин: говоря об эстетике повседневной жизни, она скорее юлит в тумане и теряется между соснами эстетической ценности и удовольствия [30, 226], иными словами, между эстетическим опытом и удовольствием, периодически меняя местами слова «приятное» и «эстетическое». Задача поэтому видится в том, чтобы не тривиализировать понятия эстетического вообще. Из Канта мы знаем, что приятное отличается от прекрасного как «то, что нравится чувствам в ощущении» от того, что «нравится без всякого интереса». Примеры Ирвин, однако, подпадают под категорию суждений о приятном, фундированных в субъективном наслаждении.

Сама постановка вопроса об эстетическом опыте в границах повседневности имеет определённые трудности. Так, трудность состоит в том, что само поле эстетики повседневного (в частности эстетического опыта в повседневном мире) как строго отделённого от поля искусства предполагает предданные концепты искусства, себя и интерсубъективности. Кроме того, само противопоставление жизненного мира как сферы приватного и мира искусства как сферы публичного страдает тем недостатком, что не учитывает взаимопроникновения и переплетения этих миров. Размытие границ искусства и жизни, процесс эстетизации реальности. Ратьё выделяет, вслед за Кэрроллом, два подхода к эстетическому опыту, именно ориентированный на аффект (affect-oriented) и ориентированный на содержание (content-oriented). При таком делении он разделяет концепции на те, что стремятся отделить эстетическое от не эстетического, апеллируя к нашим восприятиям, их качествам и идиосинкразии, без обращения к дискурсивным формам (Ирвин, Мельхионн), и на те, что пытаются

исключить из рассмотрения свойства и качества, типичные для произведений искусства (Сайто). Неудовлетворённый ни одним из этих подходов, он, вслед за Даулингом, настаивает на intersubjective природе эстетического, говоря, что «эстетическое требует чувства всеобщей значимости, понятой в кантовском смысле, как притязание на всеобщую значимость, и идею *здравого смысла*, intersubjective вовлечённости. [Оно требует, таким образом] способности индивидов судить лишь на основании чувств, но также и способность делиться и обсуждать чувства/удовольствия или опыты следует признать неизбежным ядром эстетического»¹⁸ [41, 400].

Ратьё поэтому предлагает более примирительный компаративистский подход, который бы удерживал как сообщающиеся феномены и практики повседневной жизни и современного мира искусства. В этой связи он выдвигает три тезиса, именно следующие. Во-первых, нормативный аспект эстетического (опыта и суждения) присущ как искусству, так и повседневной жизни. Во-вторых, смешение и гибридизация искусства и жизни происходит в непрерывном потоке опытов. Наконец, в третьих, современное искусство имеет текучий, склонный к изменениям характер. Обратить внимание стоит на изменчивую, текучую природу искусства, особенно акцентированную в эпоху после постмодерна. «Нужно учитывать меняющуюся природу искусства и опыта искусства: новый режим современного искусства, влекущий за собой новый режим эстетического опыта, сопровождается фундаментальными изменениями нашего жизненного мира»¹⁹ [41, 403]. На это указывает Ваттимо: нет больше вечного и абсолютного, на их место приходят временное и уничтожимое [50, 51-64.]. Прекрасное, отрицаемое современным искусством, заполняет нашу обыденность. Речь идёт поэтому об эстетическом опыте смещается в сторону его склонности улетучиваться и

¹⁸ «...the aesthetic requires a sense of universal validity, understood in a Kantian manner as claim to agreement of everyone, and an idea of *sensus communis* or intersubjective engagement. Thus the possibility of individuals to judge by mere feelings but also to share and communicate feelings/pleasures or experiences would be considered as the inescapable core of the aesthetic». *Перев.* — Е.М.

¹⁹ «...one has to acknowledge the changing nature of art and its experience: a new regime of contemporary art, entailing a new regime of aesthetic experience, accompanies the fundamental changes in our life-world». *Перев.* — Е.М.

рассеиваться; не о содержании опыта, не о форме, но о самом опыте как сериальности, ансамбле опытов, чья природа текуча.

1.3. Телесность

Другое направление критики, господствовавшего в эстетике дискурса об эстетическом опыте, направлено на разделение духа и тела, которое, как всегда и бывает во всякой бинарной оппозиции, характерно приоритетом одного над другим. Как пишет Ратьё, субъективность вообще стоит понимать как «трепещущую, пульсирующую субъективность, единство тела и духа, которое не только реагирует, воспринимает, чувствует и отражает, но также и решает, действует, коммуницирует и участвует в различных практиках. Такой взгляд на «себя» больше подходит для того, чтобы обеспечить цельную основу для анализа эстетического опыта, понятного в его переплетённости с разными социальными и культурными практиками внутри течения повседневной жизни»²⁰ [41, 407].

Шустерман акцентирует значимость соматического опыта тела. Стимуляции внутренних процессов организма: «выброс эндорфинов провоцирует ускоренное функционирование сердечно-сосудистой системы, учащённое дыхание, покалывание, возбуждение, иногда пробирающее до костей» [22, 378-379]. Обращаясь к началу эстетической науки, к мысли Баумгартена, Шустерман указывает, во-первых (эти вещи, пожалуй, очевидны, но не лишним будет их проговорить), что сам термин *aisthesis* указывает на чувственное восприятие. Уже Баумгартен видит в эстетическом проекте практический потенциал, когда пишет, что совершенствование чувственного восприятия даёт нам преимущества не только в мышлении, но и в праксисе, в жизни вообще.

²⁰ «...a vibrant, pulsating subjectivity, and a body-and-mind unity, which not only reacts, perceives, feels, reflects, and appreciates but also decides, acts, communicates, and participates in different practices. This view upon the self is more appropriate to provide a consistent framework of analysis of an aesthetic experience grasped as intertwined with different social and cultural practices in the flux of our everyday life». *Перев.* — Е.М.

С другой стороны, Шустерман указывает (на вещь, в общем и целом и без него очевидную), что сами идеи Баумгартена о теле строятся, во-первых, на христианской идее приоритете души перед телом (которое проходит про термином *caro*, указывающем на его уничижительный статус), и, во-вторых, на традиции рационализма, унаследованном от Декарта и Лейбница, где тело выступает как механизм, да и сама чувственность вообще не является достоверным источником познания и так далее. Понятно при этом, что и последние двое были включены в христианский дискурс, противопоставлявший брэнность тела бессмертию души. Что было дальше известно: сведение «широкого поля чувственного познания к узким границам изучения прекрасного и изящного искусства» [22, 385].

Эта традиция продолжается (если набрасывать, «для истории», для байки, жирными мазками) до времени подозрения, где Ницше видит вопрос уже немного в ином ключе, например: ««Я тело и душа» — так говорит ребёнок. И почему не говорить, как дети? <...> Тело — это большой разум, множество с одним сознанием, война и мир, стадо и пастырь» [15, 35]. На том же культурном сломе, что и Ницше, находился Маркс, который также пытался сместить центр, поменять субъект и предикат (душу и тело) местами, тем самым открывая в теле иную, революционную силу. Маркс уже в своё время говорил, что на самом деле «Умы всегда связаны невидимыми нитями с телом народа» [14, 147]. Метафорически (но на самом деле и онтологически) когда речь идет об уме или душе — это всегда речь об эксплуатирующем классе, являющемся субъектом истории. Тело — это всегда тело класса антагониста. Основываясь на подобного рода высказываниях, многие исследователи ошибочно предполагали, что Маркс меняет местами тело и душу, и, соответственно, мы оказываемся в ситуации господства тела над душой. Но ведь идея Маркса не в том, чтобы дать власть телу, но чтобы избавиться от всяческой эксплуатации. Согласно Марксу, тело, получив власть и вобрав в себя умное начало, снимает противоречия и разрывает всякого рода эксплуататорские тенденции. Освобождая тело, мы

освобождаем и человека с его закованной чувственностью и ограниченными способностями.

Если посмотреть на вопрос совсем общо, то можно подключиться к вопросу Шустермана: почему эстетика, как и сама философия, сократилась с изначальной идеи «благородного искусства жизни» до состояния специализированной академической дисциплины? В этом отношении Шустерман замечает, что у Баумгартена недостаёт темы, которую сам Шустерман предлагает выдвинуть на первый план: культивацию тела. Её цель — сделать наш опыт богаче, придать ему большую ясность и восприимчивость. Шустерман много говорит о теле, но не эксплицирует специальным образом тот момент, что работа тела оказывает влияние на складывание эстетического опыта: это и момент настроенности (тело может отвлекать, не давать настроиться, а может наоборот способствовать складыванию опыта), и момент изменённой чувственности (тело может предоставить условия для складывания опыта).

Задача воскрешения баумгартеновской эстетики как «улучшающей жизнь когнитивной дисциплины», сочетающей одновременно теорию и практику, выглядит достаточно амбициозной, но необходимой. Речь идёт о культивации «остроты восприятия», которое сказывается на памяти, на вкусе, на таланте выражения. Ведь даже испытывание радости, печали, чистое мышление зависят от тела. Однако нельзя не отметить, что такого рода попытки вывести тело из тени совершались, пожалуй, на протяжении всей истории философии, однако всегда оставались либо игнорируемыми, либо маргинальными. Так например греки, в частности Платон, не последнее место выделял гимнастике как необходимому моменту в воспитании благородного юноши. Если игнорировать тело, то стражи получатся «изнеженными и мягкими» (410d). «Нельзя считать (как думают многие и как, по-видимому, сначала думал и сам Платон), что гимнастика воспитывает тело, а музыка душу. И гимнастика, и музыка прежде всего формируют душу, но каждая по-своему» [10, 224]. Однако на Платона оказывали сильное

влияние орфико-пифагорейские идеи, которые проявляются в его космологических диалогах (Тимей, Федон и даже Кратил) «душа терпит наказание — за что бы там она его ни терпела, — а плоть служит ей оплотом, чтобы она смогла уцелеть, находясь в теле, как в застенке. Так вот, тело есть так называемая плоть для души, пока та не расплатится сполна, и тут уж ни прибавить, ни убавить ни буквы» (400с). Именно эти мотивы стали доминирующими в мысли Платона и именно они читались последующей традицией с большей охотой.

То же самое происходит и в поле христианской мысли, где большая часть усилий направлена на познание и восславление души, ибо она хранит в себе искру Бога, тогда как тело часто воспринимается либо как «темница», либо как «подарок Дьявола». Но, скажем, исихасты во главе с Григорием Паламой считали, что тело наоборот заслуживает большего внимания: «И потом, какое место удобнее для нападающего на нас снизу злого духа, плоть или ум? Разве не плоть, о которой и апостол говорил, что до вселения закона жизни в ней не живет никакого добра (Рим.7:18)? Значит, ее тем более никогда нельзя оставлять без внимания. Как она подчинится нам, как нам ее не растерять, как отразить подступающего к ней духа злобы, особенно когда мы еще не умеем духовно отражать духовные силы зла, если не научимся быть внимательными и к своей внешней форме?» [16, 51]. И далее Палама в Триадах разрабатывает, если угодно, систему заботы о себе, где работа с телом становится в один ряд с работой с душой, ведь как отмечал еще апостол Павел: «Не знаете ли, что тела ваши суть храм живущего в вас Святаго Духа, Которого имеете вы от Бога, и вы не свои? Ибо вы куплены дорогою ценою. Посему прославляйте Бога и в телах ваших и в душах ваших, которые суть Божии» (1 Кор. 6:19-20).

Даже Спиноза, прямой наследник Декарта, может быть прочитан, как «философ тела». И он был прочитан так, Делезом: «Согласно Этике, то, что является действием в душе, необходимым образом также является действием

и в теле, а то, что является пассивным состоянием [passoin] тела, необходимым образом выступает и как пассивное состояние души» [6, 245]. Спиноза в Этике часто указывал на тесную связь между «разделенными» res cogitans и res extensa (против которого, очевидно, выступал), что заметно даже на уровне слов «состояние (affectio) непосредственно говорит о теле, тогда как аффект (affectus) отсылает к душе» [6, 245].

Если быть скрупулезным, то в каждой философской традиции можно найти такого рода проблеск тела в бесконечной череде рассуждений о душе, уме, прекрасном и проч. Стоики, мистики, Маркиз де Сад, Гегель, весь постмодерн. Ведь совершенно невозможно игнорировать то, что выпячивается снова и снова. Трудно не подключиться к вопрошанию Шустермана: почему до сих пор нет Большой Теории Тела?

ГЛАВА II: Вопрос о строении опыта.

2.1. В каком смысле говорят об опыте?

Критикуя существовавшие до него подходы к пониманию эстетического опыта, Кэрролл предлагает свой, который называет дефляционным подходом²¹, видя его задачу в выработке минималистичного, «антикризисного» варианта понимания эстетического опыта. Кэрролл различает два «типа» эстетического опыта²² и различает поэтому две манеры, два способа работы с объектом опыта [26].

Первому типу опыта свойственно внимание к структуре или форме объекта (произведения искусства), внимание к тому, насколько цельным он является. Кэрролл называет это «вниманием к строению»²³. Если мы

²¹ deflationary approach; прилагательное deflationary в области финансов значит кризисный, направленный на сдерживание роста.

²² «two types of aesthetic experience». Перев. — Е.М.

²³ design appreciation; перевод «внимание к строению» выглядит достаточно уместным, хотя глагол to appreciate может значить как *высоко ценить, оценивать*, так и *принимать во внимание, ощущать, понимать, различать*. Первый вариант вынудил бы спросить, почему мы говорим об оценке? Если бы Кэрролл имел в виду именно оценку строения как часть опыта, то есть говорил об эстетическом суждении,

озабочены этим вниманием, то опыт, который мы имеем, является одним «типом» эстетического опыта. Предполагается, что через это внимание мы понимаем, *how the artwork works*.

Под вторым типом опыта Кэрролл понимает выявление эстетических и выразительных качеств объекта, например, обнаружение «лёгкости и изящности шпиля [на колокольне] или мучений [заложенных внутрь] строфы» [26; 59]. Здесь упор делается на то, что не считывание неких «объективных» характеристик предмета, как то форма, размер, вес, а усмотрение его эстетических качеств, например, элегантности, является другим типом опыта.

Остаётся, однако, неясно, на каких основаниях Кэрролл называет внимание к строению опытом, ведь дело идёт в лучшем случае о способе «работы» с произведением, о способе выхватывания многообразного. Представляется, что стоящая за этим различием ситуация — это прогулка фланёра, горожанина, вальяжнодвигающегося по выставке искусства и лениво, однако с известной степенью интереса останавливающегося перед некоторым объектом. Что ему в этот момент присуще, так это сосредоточенная попытка «раскусить», распознать, выявить структуру или форму произведения, чтобы составить о ней *представление*. ЗДЕСЬ ДЮФРЕН Предполагается, что через это внимание мы понимаем, как это работает. Но что происходит, если, напротив, мы совершенно безразличны что к форме, что к строению этого объекта, и не прикладываем усилий к тому, чтобы внять ему? Если мы оказываемся аффективно захвачены им, ещё не ясно чем, испытываем воодушевление или, наоборот, внезапный приступ паники? Кэрролл прав, что именно «раскусывание» механики даёт нам понимание того, *how the artwork works*, но является ли это *выявление структуры* как опытом, так и целью? Нельзя не усомниться в правильности предлагаемого воззрения. Также дело обстоит и с *усмотрением*: усмотрение не составляет опыта, но является в лучшем случае моментом, одной стороной

пришлось бы упрекнуть его в ошибке аксиологической редукции опыта, когда вопрос об опыте сводится к вопросу о реакции на него.

восприятия предмета. Собственно, Кэрролл полагает, что если в общении с произведением искусства мы имеем с хотя бы одним из этих двух типов опыта, то мы имеем дело с эстетическим опытом.

С другой стороны, нельзя не заметить, что возникшая проблема сводится к вопросу: что понимается под опытом? Выражаясь словами Рауля Дюка, *let's get right to the heart of this thing*.

Английское слово «experience» может употребляться как существительное и как глагол. Похожим образом обстоит дело с немецкими глаголом «erfahren» и существительным «Erfahrung», значащими *иметь опыт* и собственно *опыт*, а также с парой «erleben» и «das Erleben» (или Erlebnis), значащими *переживать* и *переживание*. Беньямин критикует «сиюминутное значение переживания», привилегированное феноменологией. Фрагментаризация современной жизни, техническая воспроизводимость, хаотичная, наобум сваленная в кучу информация эпохи медиа ведут к тому, что наш «мгновенный опыт» не является более чем-то цельным, последовательным, но скорее сумбурным нагромождением бессвязных переживаний: просто прожитое (erlebt) вместо осмысленно испытанного [ССЫЛКА]. Беньямин стремится поэтому понимать опыт как «испытывание» (Erfahrung), требующее опосредованного, постепенно накапливающегося наращивания. Гумбрехт предлагает разделять «эстетический опыт» (aesthetische Erfahrung) и «эстетическое переживание» (aesthetisches Erleben) на том основании, что опыт больше относится к толкованию, а переживание к встрече с предметом: «переживание, или Erleben, подразумевает, что, с одной стороны, уже состоялось чисто физическое восприятие (Wahrnehmung), а, с другой стороны, что за ним ещё только последует опыт (Erfahrung) как результат толкования мира» [5, 104]. Гумбрехт обращает внимание и на то, что эстетическое переживание всегда идёт в паре со ссылкой на «чувство внутренней интенсивности, которое оно может пробуждать» [5, 101]. Впрочем, нельзя не отметить, что степень различия

этих на практике достаточно синонимичных слов драматизируется или затушёвывается в зависимости от стоящей перед различающим задачи.

Достаточно плодотворное представление об прочтении понятия эстетического опыта предлагает А. Е. Радеев [18]. Он говорит об опыте в трёх смыслах, именно как об *испытывании*, *выпытывании* и *попытке*. Опыт как испытывание понимается в смысле определённого состояния, схватываемого в своей исключительности. Так, например, опыт любви — это именно испытывание особого состояния, через которое любовь раскрывается. Кроме того, «привязка к исключительности создаёт напряжённость как характерную черту испытывания: испытывание — это интенсивный вариант опыта» [18, 110]. Затем, опыт как выпытывание представляет собой экстенсивный вариант опыта, когда речь идёт о выпытывании каких-то данных из предмета опыта, «сам же опыт направлен на данные, выходящие за пределы конкретного опыта». Понимание опыта как попытки схватывает его «не как средство или как цель, но исключительно как занятие, могущее привести к определённым результатам, но и без этих результатов воспринимающееся полноценным» [18, 111]. В этом смысле, испытывание — это опыт единичного, выпытывание — опыт всеобщего. Попытка же — это скорее перебирание единичного и всеобщего. При этом отмечается, что выпытывание возможно через испытывание, но не наоборот. Таким образом, именно *опыт как испытывание* имеется в виду в первую очередь, когда речь заходит об эстетическом опыте: «без испытывания эстетический опыт не может состояться, в то время как выпытывание и попытка — лишь вторичные составляющие опыта» [18, 112]. Говоря словами всё того же Рауля Дюка, можно сказать, что испытывание как опыт единичного состоит в том, что «no mix of words or music or memories can touch that sense of knowing that you were there and alive in that corner of time in the world, whatever it meant».

В таких смыслах говорят об опыте. Что же имеется в виду, когда об опыте говорится, что он эстетический? Понимание эстетического через

искусство есть тупиковый путь, потому что этому понимаю уже предположен некоторый объект. Куда плодотворнее понимать эстетическое через непосредственное значение греческого слова *aesthesis*, то есть понимать эстетический опыт как опыт чувственный. Обозначить путь прояснения эстетического можно на примере того, что Ингарден называет эстетической установкой: оказавшись в ней, мы отворачиваемся от всех своих повседневных, практических или теоретических занятий, мы *прерываем* нормальное течение жизни и поворачиваемся к чему-то такому, что «как будто не имеет отношения к нашей жизни и вместе с тем обогащает её и придаёт ей иной смысл» [9, 124] (стоит уберечься, однако, от появляющейся мысли о нашей *незаинтересованности*, о *ценности эстетического самого по себе*). В естественной установке нам всегда фоновым образом дана убеждённость в существовании реального мира, в котором мы сами и существуем²⁴. Переходя в эстетическое отношение к миру, мы переходим от вопроса о существовании предмета к «направленности на *наглядно-данное общение с качественными образами*» его [9, 131]. Иными словами, значимым оказывается не вопрос, существует ли предмет как реальная вещь, а чувственное общение с его данностью.

Очертить поле эстетического феноменология М. Дюффрена В феноменологической рефлексии объект, понятый как объект эстетического опыта, то есть, будучи эстетически воспринят, неотличим от некоторой «объективно известной или произведённой вещи»; сам акт конституирования объекта как объекта опыта снимает вопрос о его реальном статусе: он есть так, как он дан (можно рискнуть понять это как тождество сознания и его объекта: чтобы быть конституированным сознанием, объект должен быть повернут к этому конституированию). Любой объект, существующий как произведение искусства (как вещь среди вещей) или как эстетический объект, является *ноэмой*, имеющим некоторое содержание. Но будучи *ноэзой*, он дан как одно или как другое. В этом смысле, вещь может остаться

²⁴ См. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии (Пар. 27 – 32).

просто вещью, если моё отношение к ней не базируется на установке переживания. Эстетическим объектом она становится только в акте переживания, когда задачей стоит именно *пережить* опыт, а не, к примеру, понять объект, сделать его объектом восприятия или рефлексии. Эстетический опыт потому всегда завершает объект, но не создаёт. Дюфрен формулирует достаточно жёсткий тезис: «воспринимать эстетически — значит воспринимать верно» [7, 166].

Ингарден схожим образом понимает этот момент, показывая на примере статуи Венеры, что объект-то преддан опыту, но как что? Как кусок камня? В этом же смысле понятно, что *«предмет эстетического опыта не идентичен никакому реальному предмету»* [9, 120]. В эстетическом отношении мне не важно, что это камень, я имею дело именно с Венерой. Важно *не замечать* этой реальности статуи как камня. В своей данности мне она оказывается богиней; акцентирование внимания на отбитых руках, на каменности, внесло бы в опыт дисгармонию.

Дюфрен, анализируя эстетический опыт, ограничивает его однако исключительно опытом искусства, более того, он акцентирует внимание на том моменте, что эстетический опыт понят как опыт зрителя (и не художника). Впрочем, вряд ли можно так резко разделить их двоих, ибо «опыт творца и опыт зрителя не существуют без коммуникации, поскольку творец делается зрителем своего произведения по мере того, как он его творит, а зритель ассоциирует себя с художником, действие которого он узнаёт в произведении» [7, 162]. Опыт зрителя предполагает опыт чего-то, то есть некоторого объекта, который должен быть определён через опыт. Дюфрен указывает потому на проблему, возникающую как следствие субъект-объектного раскола. Но даже при таком расколе, не исчезает переплетённость субъекта и объекта в акте чувствования: «между вещью и тем, кто её воспринимает, есть предварительное согласие, предшествующее всякому логосу» [7, 164]. Это место, в котором нет ещё никакой интерпретации, то есть, это уровень находящееся ниже уровня значения.

Если прочесть Дюфрена через Гумбрехта, то акт чувствования оказывается полем присутствия. И всё же вопрос уместнее оставить открытым. Оказываясь в мире, мы сразу оказываемся в уже как-то данном мире, и эта заданность мира оформляет и нашу чувственность. Греческий аристократ, формирующий свою чувственность в греческом космосе, имея на то время, не мыслит локально, он не замыкается только на своем теле, не боится его потерять (не так уж боится), поскольку понимает тело как проявление всеобщего (природы или бога), — как, — вероятно, — это понимает средневековый рыцарь. Эта другая чувственность.

Мы находимся в мире. Сознание тогда оказывается принципом мира, а всё данное ему раскрывается в соответствии с установкой сознания и его опытом. Но есть и антропологический момент, состоящий, во-первых, в том, что создание всегда оказывается в уже как-то устроенном мире, расчерченном сетками исторической конкретики (как в смысле природы, так и в смысле общества), во-вторых, в интерсубъективности, которая состоит в возможности разговора об объекте с другим за счёт данности объекта как ему (или ей), так и мне. Отмечается, что история всегда выступает заранее заданным коррелятом, этим «уже тут», свидетельствующим о том, что мы существуем в мире, который уже до нас как-то оформлен. Нужно учесть этот момент предзаданности мира. Дюфрен пишет, что «эстетический опыт существует в мире культуры, в котором существуют произведения искусства <...> [как] объекты [которые] свидетельствуют о себе и ждут от нас, что мы отдадим им должное» [7, 167]. Это, вообще говоря, сближает феноменологическую позицию, понятую так, с теми усилиями, которые предпринимаются в очерченной выше эстетике повседневности. Сама проблема конституирования мира искусства, а потому конституирования произведения искусства, представляется в этом свете как носящая институциональный характер (что по-своему сближает феноменологическую позицию и, скажем, аналитическую). Через конкретность человеческой практики мы выделяем мир искусства, а потому и произведение искусства.

Если так, то сама феноменология эстетического опыта в своём дисциплинарном смысле перестаёт быть феноменологией эстетического опыта именно произведения искусства в тот момент, когда мы принимаем во внимание процессы деэстетизации искусства и эстетизации действительности (жизненного мира), всё острее ощущаемые в настоящее время. Иными словами, не только произведения искусства, но и вообще все вещи жизненного мира «ждут от нас, что мы отдадим им должное», иначе говоря, воспримем эстетически.

Таким образом, об опыте можно говорить как о претерпевании и как о действии. Чрезвычайно важно понимать эстетический опыт в смысле испытывания, переживания, которое всегда предполагает, во-первых, непосредственное испытывание некоторого состояния, во-вторых, что состояние испытывается именно как нечто единичное, уникальное.

Акт чувствования выступает тем местом, где субъект и объект сплетаются: в акте чувствования нет логоса, нет уровня интерпретации. При этом, вещь просто остаётся вещью, если я не встаю по отношению к ней в эстетическое отношение, то есть не стремлюсь пережить её как эстетический объект в акте переживания, в которой она и становится завершённой. Оказываясь в эстетическом отношении к некоторому предмету, мы снимаем вопрос о его реальности: не важно, каков его онтологический статус, важна направленность на наглядно-данное общение с качественными образами, с многообразием данного. Другой значимой идеей оказывается идея разрыва повседневности в тот момент, когда мы оказываемся в эстетической установке к предмету.

2.2. Опыт как разрыв

По мысли Ингардена, начальным переживанием в процессе складывания опыта является предварительная эмоция (которая вызывается

некоторым качеством или множеством предмета). Эта первичная эмоция *навязывается* нам, *поражает* собою. Именно, при наблюдении некоторого реального предмета «нас *поражает* одно своеобразное *качество*, или *множество качеств*», которое (которые) не оставляют нас равнодушными. Можно, однако, мыслить начало опыта через Радеева: по логике его анализа некоторое многообразие не столько поражает нас и навязывается нам, сколько кажется примечательным, то есть несёт в себе возможность обнаружения в этом примечательном чего-то большего. Есть что-то такое в данном мне многообразном, что становится приметным, а потому выхватывается мною.

Мысль Ингардена об интенсивном навязывании перекликается с идеей М. Зееля, который предлагает понимать эстетический опыт как интенсификацию эстетического восприятия. Эстетическое восприятие — это не всегда эстетический опыт, а вот эстетический опыт — это всегда *интенсифицированное эстетическое восприятие*. У Ингардена получается схожим образом: предварительная эмоция характеризуется состоянием *возбуждения*. Оно раскручивается как маховик, и, раскручиваясь так, то есть, интенсифицируясь, превращается в «определённую форму *влюблённости* (эроса)», которое влечёт нас к себе, оно которая предполагает вождение в смысле желания обладать, насытиться и упрочить обладание этим возбуждением.

Определение, которое Зеель даёт для эстетического восприятия, выглядит так: «эстетическое восприятие состоит во внимательности к явлению того, что является»[45]. Это внимательность к тому, как нечто дано нам в чувстве здесь и сейчас, которая может быть завязана с феноменами видимости и воображения. Эта внимательность в смысле чувственной синестезии присутствует во всех более сложно составленных эстетических актах; можно было бы сказать, что внимательность только и даёт объекту явиться. Внимательность можно прочесть как концентрацию и как настрой: концентрация состоит в обращённости-к, настрой может быть понят как

благорасположение и готовность к действию. Собственно, если нет настроения или если я невнимателен к предмету, он просто не станет предметом эстетического отношения: ничего в нём не будет примечено, ничего не будет из него выхвачено, ничего не навяжется, не произойдёт усиления, не случится влюблённости.

Выше отмечалось, что эти моменты эстетического восприятия свойственны нам как таковые и не предполагают связи с художественным произведением или миром искусства. Кроме того, «эстетическое восприятие не предполагает ни высокой образованности, ни рефлексии, но является базовой способностью сознательности существ, которые делают нечто наличным в его определённости или неопределённости» [45; 99]. Восприятие осуществляет поэтому очень важную вещь: будучи чувственным восприятием, оно обеспечивает воспринимающего *чувством момента* (time for the moment), которое оказывается очень значимым для существ, иронически замечает Зеель, которые в своём мышлении и воображении склонны простираться во все стороны пространства и времени и могут, поэтому, легко затеряться в прошлом или будущем. Замечание точно настолько, что оно поднимает большие пласты: как правило у нас присутствует направленность или на будущее (в смысле плана или надежды), или на прошлое (в режиме воспоминания), или, как альтернативный тому и другому вариант, направленность на фантазию, которая может быть в настоящем, но *не здесь*, а в альтернативном положении дел. В этом смысле, эстетическое восприятие (или отношение), интенсифицируясь, кидает якорь: именно через телесную сопричастность открывается вещественность мира, его «здесь и сейчас», которая теряется за погруженностью в оторванное от него размышление. Способность к эстетическому восприятию фундирует (grounds) наше сознание в настоящем за счёт *яркости этих моментов*, которые могут произойти *когда угодно*: за созерцанием вида из окна или слушании звучания мира.

Эстетический опыт Зеель определяет как эстетическое восприятие, которое становится *событием* для воспринимающего. Эстетический опыт есть «*эстетическое восприятие с характером события*» [45; 99]. Эти события понимаются в достаточно узком смысле, как те, что *прерывают континуум*, течение биографического или исторического времени. Они создают «трещины» (fissures) в уже так или иначе проинтерпретированном мире. Они, затем, суть события, которые не могут быть схвачены в тот момент, когда они происходят.

«Внезапно и неизбежно делая что-то центром внимания, они суть бунт настоящего против всего остального времени. Историческое «соседство», в котором эти бунты происходят, находятся поблизости и вдали, знакомые и нет, подготовленные и не готовые, ожидаемые и неожиданные возможности для действия и мысли, опыта и желания, которые в разных сферах конституируют культуру и форму общества. Большие и малые, события разнящейся силы и потенции, врываются в созвездия открытых и закрытых возможностей. *Они делают возможным бывшее прежде невозможным* (*курсив наш — Е. М.*), а то, что было возможным, делают, наоборот, невозможным. <...> Эстетические события — те, что вбрасывают нас в процесс эстетического опыта, поскольку они превосходят то, что было эстетически ожидаемо, — также участвуют в движении этого рода. Они эстетические, поскольку в их присутствии мы теряем наш «путь среди рассудочных форм явлений»²⁵ [45; 100].

Их исходным пунктом, утверждает Зеель, всегда является нечто, до этого считавшееся невозможным. Мы говорили, что опыт ни в коем случае не должен быть понят как ограниченный художественным опытом: он может

²⁵ «By suddenly and unavoidably moving something to the center of attention, they are a revolt of the present against the rest of time. Historical presences in which such uprisings happen, present near and remote, familiar and unfamiliar, prepared and unprepared, anticipated and unanticipated possibilities for action and thought, experience and desire, which in the various spheres constitute the culture and form of a society. Small or big events of varying power and force intervene in this constellation of open and closed possibilities. They make what was previously impossible possible, and what was possible impossible. <...> Aesthetic events—those that put us in a process of aesthetic experience because they outstrip what is aesthetically expectable—also participate in a dynamic of this kind. They are aesthetic because in their presence we lose our “way [irre werden] amidst the cognitive forms of appearance». *Перев. — Е.М.*

произойти при любых обстоятельствах. И, однако, простое блуждание взглядом не может вызвать эстетического опыта. Эстетический опыт, утверждает Зеель, может случиться только тогда, когда субъект чувственно вовлекается в явление или ситуацию, полностью меняющую его представление о том, что вообще реально и возможно. Мы могли бы условно обозначить концепцию Зееля как «сильную» концепцию эстетического опыта: следуя его пониманию вопроса, мы должны отметить, что мы всегда имеем здесь дело с интенсивностью нечеловеческой силы, энергии которой достаточно для осуществления поистине тектонических сдвигов в жизни и представлении того, с кем этот опыт случается.

Во многом схож с Зеелем Гумбрехт. Он выделяет такое свойство эстетического опыта как способность создавать *разрыв*, который всегда связан с *неожиданностью*. Этот разрыв может проявиться, когда обычное, ровное функционирование какого-то предмета (предмета быта) парадоксальным образом на время останавливает течение нашей рутинной, практической настроенности, представ, например, в неожиданной красоте. Разрыв может произойти, когда то, что мы склонны полагать обычным, рутинным опытом является вдруг в новом, исключительном свете, т.е. случается как эстетический опыт.

Разрыв проявляется как прерывание течения повседневности. Мы останавливаемся (удивлённые или поражённые) и видим предмет так, как не видели его никогда раньше. Это перекликается с идеей Ингардена о *торможении*, которое присутствует в переживании предварительной эстетической эмоции. Normalerweise мы погружены в некоторое окружное, как-то им увлечены, направляем своё внимание на него, погружены в заботы. Но, стоит некоторому предмету предстать в новом свете, как мы *удивляемся*. «Это торможение (как следствие удивления — прим. Е.М.) сопровождается некоторым *ослаблением* или даже полным *исчезновением* актуальных переживаний, касающихся предметов окружающего нас реального мира. Происходит явное сужение поля сознания по отношению к этому миру, и

хотя мы не утрачиваем безотчётного ощущения наличия и существования его, хотя и чувствуем, что продолжаем находиться в мире, однако это убеждение в существовании реального мира, *которое постоянно приукрашивает всякую нашу актуальность* (курсив наш – Е. М.), как-то отодвигается на второй план, утрачивает значение и силу» [9, 128]. Так мы оказываемся в эстетическом отношении.

Например, внезапно бросившаяся в глаза тяжесть, массивность дома. На миг увиденный определённым образом, он тут же исчезает, не давая заново увидеть себя в том же ключе. Что сопутствует этому видению, так это то, что Гумбрехт называет *моментами странности*. Им сопутствует *колебание* между функциональным эффектом значения (я знаю, что такое дом, зачем он здесь стоит и так далее) и внезапно открывающимся и очаровывающим своей вещественностью и непривычностью эффектом присутствия. Но стоит отметить, что это колебание хотя и выдернуло меня, не удержало в этой всё же выдернутости.

Мы оказываемся вырваны из контекста, заморожены чем-то, вдруг нас схватившим. Ингарден, впрочем, пишет о навязывании именно *качества* как условия возникновения первичной эмоции, но можно понимать этот момент расширительно (навязываться может количество, форма, многообразие, единство и так далее). Это необходимое условие складывания опыта вообще: мы теряем *интерес* ко всему, что не относится к делу *здесь и сейчас* (что перекликается с пониманием эстетического восприятия у Зееля). Напротив, весь наш интерес, всё наше желание фокусируется на происходящем. Но остаётся количественный вопрос: достаточно ли интенсивности у этого протекания, чтобы не просто выдернуть, но и удержать в этой «выдернутости»? Краеугольной характеристикой здесь выступает характеристика *силы, интенсивности* (о которой стоит, учитывая, как часто она появляется в поле рассмотрения, сказать отдельно в дальнейшем). Ингарден и сам отмечает этот момент: торможение может быть сильнее или

слабее, дольше или короче. Здесь требуется в то же время и наше встречное движение, которое можно выразить как: «Не мешай!», или: «Способствуй!»

По-своему разворачивает вопрос о содержании опыта Х. У. Гумбрехт, помимо прочих вдохновлённый идеями Зееля [22]. У Зееля одной из центральных эстетических категорий выступает категория явления (*das Erscheinen*), или *появление*. Категория появления (a.k.a as *the appearance*) стремится указать на ту «вещественность мира», в которой мир даётся нашей чувственности, нашему восприятию. Во многом отправной точкой для Гумбрехта является тот присутствующий в сегодняшней культуре страх, что именно эту «материальность вещей», «вещественность мира» мы теряем в век технической воспроизводимости, медиа, замещения реальности симулякрами и так далее.

Озабоченность Гумбрехта вызывает позиция Деррида, согласно которой мы живём в *эпоху знака*, эпоху тотальной герменевтики, когда ничего, кроме значения и его толкования нам не дано: мы окончательно потеряли «потустороннее», что угодно помимо значения. Собственно, любое обращение к таким понятиям как «бытие» или «присутствие» воспринимается в лучшем случае как интеллектуальная наивность и влечёт обвинения в «субстанциализме». Что Гумбрехт в связи с этим хочет, так это снять табу с разговора о присутствии и материальности мира, нанеся удар по всё заполонившим социальному конструктивизму и герменевтике в разных её формах.

Вещественность представляет собой определённый уровень мира, который противостоит значению. Поскольку главенствующий способ обхождения с миром — это присвоение значения, важным оказывается высветить ограниченность нашего контроля над этим миром: этот мир должен быть увиден как *не предоставленный в наше распоряжение* (*unverfügbar*, термин Зееля). В этом же смысле Гумбрехт видит хайдеггеровскую категорию Бытия, которое относится к сфере вещей, а не к слою приписывания значений: «Бытие оказывается бытием лишь вне всякой

сетки семантических и вообще культурных различий. Но, чтобы нам переживать Бытие, оно должно пересечь порог, разделяющий сферу (по крайней мере воображаемую), свободную от понятийных сеток любой конкретной культуры, и чётко структурированные сферы различных культур. Повторяю: чтобы быть пережито, Бытие должно стать частью какой-то культуры. Однако стоит Бытию пересечь этот порог, как оно, разумеется, перестаёт быть Бытием. Потому-то раскрытие Бытия в совершении истины и должно всё время осуществляться как двойное движение подступания (к порогу) и удаления (прочь от порога), раскрытия и утаивания» [22; 78]. Собственно, это двойное движение должно осуществлять Dasein — бытие-в-мире²⁶, а не в бытие-перед-миром, бытие субъектом.

В этом же контексте Гумбрехт обращается к хайдеггеровскому различению «мира» и «земли», как оно дано в работе «Исток художественного творения». Там Хайдеггер, говоря о храме, пишет следующее: «Творение зодчества, греческий храм, ничего не отображает. Он просто стоит в долине, изрезанной оврагами и ущельями. <...> Стоя на своём месте, творение зодчества покоится на каменном основании скалы. И это спокойное возлежание храма почерпает из глубины скалы ее неуклюжую и ни к чему не испытывающую напора зиждительность. Стоя на своем месте, творение зодчества выстаивает перед бурей, проносящейся над ним и обрушивающейся на него, и тем самым являет бурю подвластной себе. Камни, блещущие и сверкающие, кажется, только по милости солнца, впервые выявляют свет дня, и широту небес, и мрак ночи» [20]. Понятый так, храм являет Бытие как «субстанцию» т.е. предстаёт как «земля»; однако, будучи для нас уже чем-то другим чем для грека, храм предстаёт как «мир» — то есть обозначает «изменчивые конфигурации и структуры, частью которых может становиться Бытие как субстанция» [22; 83].

²⁶ Можно рискнуть и предположить, что в максимальном своём излёте эстетический опыт оказывается тем опытом, в котором нами обретается характер подлинности существования: в событии чувственности я сливаюсь с миром, дистанция между мной и миром истончается и полностью исчезает: я оказываюсь включён в этот мир во всей интенсивности захваченности им и погруженности в него.

Гумбрехт находит общее в явно или неявно эксплицированных позициях Канта, Хайдеггера и Зееля по вопросу об эстетическом опыте, указывая, что каждым из них эстетический опыт понимается как внехудожественный *par excellence*. Несмотря на то, что только Зеель прямо прописывает, что *любой* предмет может служить источником складывания опыта, общим для всех трёх философов оказывается широта понимания этого опыта, его несводимость к тем артефактам, которые принято называть произведениями искусства.

Гумбрехт предлагает четыре концепта, с помощью которых он хочет разобрать понятие эстетического опыта.

В качестве первого концепта предлагается *содержание эстетического опыта* (content of aesthetic experience). К этому содержанию, наполнению относятся чувства, впечатления и образы, порождаемые нашим сознанием (consciousness). Это содержание «щёлкает», появляется внезапно (как молния) и так же мгновенно исчезает, то есть речь идёт об эффекте внезапности. Противоположным внезапности, эпифании эффектом оказывается эффект постепенности (graduality). Если в случае с первым эстетический опыт случается как раз из-за внезапного прерывания плавности течения повседневности, то в случае со вторым акцент оказывается перенесён на постепенно накапливаемый «вес», какой вещь, будучи обычно увиденная исключительно в своей подручности и функциональности (эффект значения), со временем обхождения приобретает. Содержанием опыта Гумбрехту видятся не только не только эффекты значения, но и эффекты присутствия, то есть, не только пробуждаемые, вызываемые в нас чувства, но и сами объекты, которые эти чувства вызывают, их вещественность (tangibility). В этом смысле всё более ценным становится «осязаемость» мира («grain» of the world). Отметим: в этом вопросе нужно удерживать более широкий горизонт того, что Гумбрехт называет «заново-заколдовыванием» мира (reenchantment), которое является своеобразной реакцией на то, что Хайдеггер назвал «временем картины мира».

Вторым концептом Гумбрехт предлагает концепт *объекта эстетического опыта* (object of aesthetic experience). Под объектами понимаются вещи, которые способны вызывать (trigger) означенные выше чувства, впечатления и образы. К таковым объектам относится, например, гроза у Канта, которое способно вызвать в нас чувство возвышенного. Обойдённая молчанием трудность состоит, однако, в полном переносе способности вызывать (trigger), инициировать чувства в объект. Специфические временные рамки могут послужить толчком к складыванию определённого опыта. К примеру, в пору новогодних празднеств особенный эффект «рождественского настроения» складывается кроме прочего и потому, что я знаю, *какое сейчас время*. Это указание на *дискурсивный момент*, в терминологии Гумбрехта — на эффект значения, который может играть большую или меньшую роль в складывании опыта, но который не может быть выкинут целиком.

Третьим концептом являются *условия эстетического опыта* (conditions of aesthetic experience). Под этими условиями понимаются в первую очередь специфические исторические обстоятельства, на которых зиждется в каждом отдельном случае событие опыта. К таким условиям Гумбрехт относит, к примеру, кантовскую «незаинтересованность», дистанцирование от всех практических интересов, отмечая, что эта незаинтересованность не существовала в западном дискурсе до XVIII века. Сразу, однако, можно было бы заметить, что здесь нужно выбрать одно из двух. Либо мы говорим о незаинтересованности как о неотъемлемой черте всякого эстетического опыта, и в таком случае она не могла не существовать в действительном опыте до того, как была концептуализирована во времена немецкого Просвещения, либо мы говорим о самом концепте незаинтересованности, который, хотя и мог диалектическим образом влиять на действительный опыт, оказавшись как идея в действительности, но который тогда стоит рассматривать не как условие опыта, но как условие разговора об опыте.

Наконец, четвертым концептом Гумбрехт вводит концепт *эффектов эстетического опыта* (effects of aesthetic experience), понимания под ними последствия и трансформации, порождённые протеканием опыта и его содержанием. Эти эффекты остаются действенными даже после того, как сам опыт уже закончился.

2.3. Три момента опыта

Внутреннюю аналитику эстетического опыта из отечественных мыслителей проводит Радеев. Рабочее определение опыта, которое выдвигается им, выглядит так: эстетический опыт — *это чувственный опыт формы многообразного*. В этом минималистском определении даны лишь четыре условия: «(1) чтобы было дано многообразное, (2) чтобы была дана его форма, (3) чтобы имел место именно опыт как испытывание и (4) чтобы имел место именно чувственный опыт» [18, 116]. Отдельно обращается внимание на то, что в это определение не входят ни представление об объекте опыта, ни его оценка, ни понятие искусства, ни нравственные идеи; все эти элементы могут сопутствовать опыту, но не являются его необходимой частью.

Чтобы опыт сложился, в нём должны присутствовать, последовательно сменять друг друга три момента, именно эстетическое отношение, эстетическое событие и эстетический эффект. Каждая из этих фаз может быть проанализирована с двух сторон: со стороны статики и со стороны динамики.

Эстетическое отношение — это чувственное отношение к явленной форме многообразия. Из «потока многообразного *выхватывается* одно, второе, третье, между ними образуется форма и именно к этой форме складывается эстетическое отношение» [18, 128]. Выхватывается не просто нечто, а нечто *примечательное*, поэтому эстетическое отношение есть примечательность формы многообразного; при этом «примечательность

подразумевает, что к потоку многообразного складывается отношение лишь на основании формы этого многообразного» [18, 214], а не на основании каких-либо других, внешних этой форме или самой чувственной данности многообразного моментов (например, какое-либо понятие, данное всегда дискурсивно). Таким образом, форма многообразного является началом эстетического отношения: мы выхватываем «из потока многообразного его формы».

Примечательное заключается в переборе возможностей; чтобы опыт не превратился в «дурную бесконечность» перебора, примечательное должно приобрести определённую, именно, в него должно быть *внесено единство*. Если это единство внесено и удержано, имеет место эстетическое событие. Именно в этом смысле мы, говорит Радеев, как правило говорим об эстетическом опыте: когда выхваченное многообразное *схвачено в единстве*, когда оно *связано* (как многообразные прутья в единый веник). Таким образом, если эстетическое отношение — это выхватывание формы многообразного, то эстетическое событие — это удержание связанной формы многообразного: «эстетическое отношение начинается как примечательность, т.е. выхваченность из потока чувственных данных; если эта примечательность удерживается в своём единстве, т.е. *связывается*, она называется *эстетическим событием*» [18, 239]. Событие может не состояться, если дело не дошло до удержания единства.

Если, далее, эстетическое событие состоялось, то оно оставляет за собой некоторый след, *осадок*, который является эстетическим эффектом как удержанием единства связанного и к которому потом переживший опыт будет возвращаться; в противном случае речь идёт просто о происшествии, о случае. В каких бы вариантах эффект ни был выражен, он характеризуется *захваченностью*: «осадок эстетического эффекта захватывает испытывающего его» [18, 129]. Захватывать — значит увлекать, возбуждать, волновать. (Заметим пока в скобках, что все эти глаголы связаны с представлением об интенсивности.) Радеев пишет поэтому, что осадок

события нужно понимать в смысле отсутствия нейтральности: «осадок потому и остаётся осадком и не спутывается с иными формами опыта, что не оставляет испытывающего событие в состоянии равнодушия; нечто захватывает именно потому, что есть что-то особенное в захваченном» [18, 259]. Кроме того, нужно говорить о степени приближения осадка к положительному или отрицательному полюсам.

Опыт, таким образом понятый, состоит в последовательной смене моментов, толкаемой активной силой опыта, состоящей в самом процессе испытывания опыта. Этой активной силе, позволяющей возможности переходить в действительность, противостоит реактивная сила, понятая как *противодействие* самому действию опыта. Эта реакция обозначается как *эстетическая реакция*. Испытывание эстетического опыта состоит в испытывании (переживании, представлении) единичного, причём «единичное в нём настолько предстаёт как единичное, что испытывается как всеобщее». Это можно проиллюстрировать на красивом примере опыта любви (хотя мы и понимаем, что любовь включает в себя много сторон и как правило не исчерпывается чувственным многообразием): проживая вот-эту конкретную любовь в её уникальности и неповторимости, я вместе с тем проживаю её как любовь как таковую, то есть, через этот отдельный случай я узнаю, что значит любить. При этом здесь сохраняется возможность обратного перехода от всеобщего к единичному: любовь как таковая становится чем-то единичным, стремящимся стать всеобщим.

Эстетическая реакция же выражается в том, что вот-это конкретное переживание во всей своей уникальности и полноте подводится под всеобщую категорию: это и называется эстетической оценкой, когда вместо того, чтобы переживать, мы судим. Всеобщее тогда «подминает» под себя единичное, испытывание единичного этим обрывается: «реактивное имеет место в тех случаях, когда единичное *судится* с позиций всеобщего; активное имеет место в тех случаях, когда единичное *испытывается* как всеобщее» [18, 136]. «Каждый раз, когда вместо того, чтобы испытывать

опыт, мы выносим оценку испытанного, последнее предстаёт как всеобщее, под которое «подмято» всякое единичное опыта, и у единичного нет никаких шансов стать тем единичным как принципом всеобщего: надо всем, что могло бы быть испытано в единичном, висит эстетическая оценка» [18, 137]. Поэтому установку «испытывать, а не судить» можно было бы увидеть своеобразной максимой эстетического опыта, ибо суждение *останавливает* течение эстетического опыта.

(В скобках можно было бы заметить, однако, что на практике всё может обстоять чуть тоньше. Например, опыт страдания хотя и прерывается суждением страдающего о нём (например, в виде жалобы на жизнь), он, однако, не прекращается этим, а продолжает двигаться вперёд; в этом смысле, кажется, радость прервать легче, чем страдание: в ней есть что-то нежное, что боится проговаривания; страдание, напротив, может быть очень устойчиво и проговариванием только питается.)

Сказать об остановке опыта важно, потому что завершение и остановка суть разные варианты окончания опыта. Радеев предлагает поэтому видеть три возможных варианта окончания опыта: он либо *исчерпывается*, если «все связи действия и возможности и типы многообразия» [18, 137] исчерпаны, либо *прерывается*, если действие отделяется от возможности в силу внешней опыту причины, либо ему даётся *оценка*, то есть действие отделяется от возможности в силу внутренней опыту причины.

Радеев выделяет две, несводимые одна к другой стороны эстетического опыта, именно статическую сторону и динамическую сторону. Испытывание существует в двух формах, именно как представление и переживание. Если статическая сторона связана с представлением, то динамическая — с переживанием.

Эстетическое представление, то есть статическая сторона эстетического опыта, — это «определённая застывшая форма эстетического опыта», которую метафорично можно увидеть как «фотографию». Оно связано с *напряжением различия* между разными представлениями. В нём

выделяется в свою очередь два момента, именно стазис и противостазис. О стазисе мы говорим тогда, когда речь идёт о примечании формы многообразного, о противостазисе — когда речь идёт о всех остальных формах многообразного, отличных от тех, что примечаются как сочетающиеся. Таким образом, эстетическое представление — это «совокупность *разных* моментов, сохраняющих своё *многообразие*» [18, 145].

Эстетическое переживание, то есть динамическую сторону эстетического опыта, можно тогда метафорично увидеть как «кино» эстетического опыта, которое состоит в *напряжении перехода* между моментами опыта. Эстетическое переживание — это совокупность *различных* моментов, сохраняющих *единство* перехода, это «путь складывания единичного: переживание построено на переходах от всеобщего через частное к единичному» [18, 145].

Всё сказанное об опыте было бы неполным, если бы не было дополнено ещё одним понятием, а именно понятием *настроя*. В повседневной практике мы часто говорим: «у меня нет настроения делать что-то, я не настроен». Настрой потому понимается как «*настрой на определённый тип действия*», который определяет и сам характер действия²⁷.

Для целей своего анализа Радеев понимает настрой как режим и выделяет два режима эстетического опыта, а именно режим единства и режим множественности. Режим единства связан с *удержанием единства в многообразном*. Причём о единстве можно говорить в двух смыслах: как о *выдерживании* и как о *сдерживании*. В случае выдерживания речь идёт об удержании ускользающего многого в едином, в случае сдерживания — об удержании ускользающего единого во многом.

²⁷ Сбоку скажем: кроме настроения как режима, как его даёт Радеев, можно было бы предположить и существование настроения как готовности. Такой тип настроения оказался бы внешним самому опыту, но оказывал бы существенное влияние на его протекание. Под такой готовностью я бы предложил понимать готовность иметь или не иметь опыт, быть скорее повернутым навстречу или скорее стремиться отвернуться. В этом смысле, многое зависит от моей готовности играть в игры опыта. Так, эстетическое отношение как переживание складывается «не потому, что оно имеет дело с каким-то предметом с набором каких-то особых черт, а потому, что эстетический опыт имеет дело с данными, и в ходе отношения имеет место выхватывание как удержание единства многообразного чувственных данных» [235]; соответственно, если я не настроен, моя неготовность выступит реактивной силой опыта, не дав ему произойти.

Режим множественности связан с *ускользанием многообразия от единства*. В нём таким же образом выделяются два варианта: ускользание как невыдерживание или как несдерживание. Оба режима имеют дело с «многообразием потока данных (в случае с эстетическим опытом это многообразие потока чувственных данных), разница лишь в том, что в первом случае многообразие, ускользающее от единства, всё же образовывало единство путём удержания, во втором же случае это же многообразие путём ускользания приводит к прямо обратному». Сложность с анализом множественности состоит в том, как отмечает Радеев, что о множественности хотя и возможно составить понятие, о ней нельзя однако дать представление, ибо всякое представление несёт в себе единство. Другая сложность состоит в том, что если понятие единства разрабатывается в философии с самого её начала, то реактуализация разговора о множественности произошла сравнительно недавно. Однако различение режимов единства и множественности всё же оказывается плодотворным для анализа, ибо позволяет указать на те, скорее редкие, опыты, которые ускользают от анализа в режиме единства. Если в случае с режимом единства речь идёт об эстетическом опыте, который «складывается как опыт, данный как единство: в каждом из его моментов выделяется единство (или какая-либо его функция), а всякое многообразие *удерживается* как нечто единое», то в случае с режимом множественности речь идёт о том, что имеется эстетический опыт, «данный как множественность, в пределах которого за всяким единством находится множественность, всякая множественность *ускользает* от единства и формирует свои собственные функции» [18, 176].

Можно продемонстрировать различие режимов единства и множественности на всё том же красивом примере любви. Было сказано, что любить — значит по меньшей мере испытывать любовные состояния в их уникальности. Но в отношении этого потока неповторимых состояний можно действовать двумя различными способами. Любящий может вносить единство в поток, в таком случае он «стремится удержать то, что он

испытывает, пытается ввести порядок в испытывание с выделением чего-то центрального и периферийного, основного и второстепенного, необходимого и случайного». Он может, наоборот, вносить множественность в этот поток, в таком случае он «стремится ускользнуть от того, чтобы придать единство тому или иному состоянию, он переходит от одной множественности потоков состояний в другой, чтобы ввести саму же множественность в новые состояния, которые он испытывает» [18, 155].

В качестве примера складывания эстетического события Радеев приводит ситуацию с книгой, лежащей на столе. Она затеряна среди прочих вещей, из неё не выхватывается ничего примечательного. Но вдруг кто-то спрашивает: «Как тебе эта книга?» Тогда она выхватывается из потока остальных предметов и в ней примечается нечто: я «рассматриваю её с той или иной стороны, *думаю о её содержании (курсив наш — Е.М.)*, примечаю то или иное качество; наконец, когда серия примечательностей *связывается*, т.е. удерживается в их единстве, у меня складывается эстетическое событие» [18, 239]. Радеев предлагает внешним самому опыту образом разделять событие и положение дел: событие «подразумевает единство формы», положение — «единство понятия». Если отвлечься от цели Радеева дать минималистский анализ эстетического опыта, можно заметить, что в реальной практике эта переплетённость чувственного и дискурсивного моментов оказывается чрезвычайно значимой для складывания эстетического опыта.

Эта переплетённость перекликается с идеей Б. Нэня о мультимодальности опыта восприятия [39]. Его идея состоит в том, что на самом деле нельзя говорить о визуальном, аудиальном и так далее опытах по отдельности. Опыт восприятия одной модальности влияет на опыт восприятия другой: картинка влияет на звук, звук на картинку; всё это связано с тактильным опытом (например, с температурой). Однако всего этого недостаточно. Рискну предположить, что мультимодальность эстетического опыта наглядно дана при обращении к воспоминаниям. Если

мы помним какое-то событие, то мы как правило помним не что-то одно из этого события (хотя может быть и так), а всю ситуацию в её полноте: как располагались вещи, какая из вещей бросилась в глаза, как холодно было, как шёл пар изо рта, какие слова были сказаны, что было подумано, что мелькнуло в чужих глазах. Кроме этого мы можем отчётливо помнить свою идентичность, опыт опыта; можем наоборот не помнить её («это было будто не со мной»).

Проблема в том, что примешивание к эстетическому опыту чего-то внечувственного (понятие, значение, смысл) осуществляется с процессуальным нарушением, так как не стоит приписывать опыту того, что не свойственно ему *с необходимостью*. Но представляется, что зачастую невозможно из события эстетического опыта выкинуть дискурсивный момент (например, во-первых, если примечательное выхватывается за счёт какой-то внешней причины, во-вторых, если оно связывается в единство за счёт внешней причины; наконец, в третьих, если среди примечательного чувственного многообразия в процесс складывания опыта включается и дискурсивное примечательное). Устранение этого момента нанесёт урон по самому опыту, возможно — выступит реактивной силой, которая оборвёт опыт.

Я выхожу на Финский, моему взору открывается вантовый мост, в окружении бьющейся воды и неба с почти зашедшим солнцем. Я в *определённом* настрое, я безмятежен, как и мой собеседник. Я выхватываю примечательное в форме моста, в форме волн и их шума, в речи собеседника и в словах, им произносимых. Форма многообразного уверенно удерживается и связывается в единство, эстетическое отношение перешло в эстетическое событие. Внезапно мне приходит мысль про мост — и — всё то, что я вижу, вся внутренняя картинка, будто загорается, ярко вспыхивает на мгновение. Это привнесённый смысл так интенсифицировал испытывание формы чувственного многообразия, продлил само испытывание и придал ему сил.

Если сказать, что дискурсивный момент всё же является внешним эстетическому опыту и не может выступать его частью, то придётся сказать, что я одновременно испытываю два опыта (один — эстетический, другой — дискурсивный). Но помеха с таким делением состоит в том, что феноменально я всё же удерживаю этот опыт как единый опыт, именно в своей целокупности он был удержан и произвёл эффект.

ГЛАВА III: Интенсивность.

3.1. Общее представление об интенсивности

Шустерман пишет: «Хотя эстетический опыт не обязательно связан с эмоциями <...> трудно представить, что он полностью лишён чувств или аффектов. Как показывают нейроисследования, когнитивному опыту всегда сопутствуют некоторые ощущения, в том числе базовое ощущение самосознания, и эти ощущения всегда тем или иным образом окрашены, даже если достигают тотального безразличия»²⁸ [46, 223]. Иными словами, мыслить испытывание чего-то («the experiencing») без представления о некоторой степени испытывания (degree of feeling), то есть об интенсивности, было бы достаточно странно.

Мы видели, что практически у всех мыслителей, размышлявших над проблемой опыта, встречаются упоминания этого понятия. Радеев пишет, что испытывание — это *интенсивный* вариант опыта. Ингарден говорит, что эстетический опыт — это всегда *интенсифицированное* эстетическое восприятие. Зеель пишет, что эстетическое восприятие, *интенсифицируясь*, открывает нам *здесь и сейчас*. Гумбрехт говорит, что эстетическому

²⁸ «Although aesthetic experience need not be emotional <...> it is hard to see how it can be altogether devoid of feeling or affect. Conscious experience, as neuroscientists remind us, always seems to involve some feeling, including the basic feelings of being conscious, and these feelings have some affective tone, even when they approximate total indifference». Перев. — Е.М.

переживанию сопутствует чувство внутренней интенсивности, этим переживанием возбуждаемое. Это понятие вызывает потому особый интерес, и его следует рассмотреть подробнее, постепенно раскрутить, чтобы через него в проблеме эстетического опыта проявились новые грани. Про интенсивность говорится в разных контекстах: мы знаем её обычные, не специально философские применения. Так, говорят про интенсивный стресс или шок, когда речь идёт о длительном голодании, трансовых состояниях, физических пытках, длительной бессоннице. Говорится про интенсивные тренировки, интенсивную аскезу, интенсивное самоограничение или самоотречение. Говорят даже об интенсивности бытия, наконец, об интенсивности переживаний, об интенсивности опыта. Именно в последнем смысле, в смысле интенсивности переживаний, то есть как свойство ощущения, переживания, интенсивность и интересует нас.

Слово интенсивность происходит от латинского глагола *intendere*, напрягать, и сопряжена с такими словами как *напряжение*, *усилие*. Словарь синонимов русского языка указывает в качестве синонимом слова интенсивность такие слова как *сила*, *мощность*, *усиление*, *напряжённость*; затем, *ясность*, *сочность*, *яркость*, *насыщенность*, *густота*, *кипучесть*. Оксфордский словарь понимает интенсивность как измеримое количество некоторого свойства²⁹. Если о чём-то говорится, что оно интенсивно, *intense*, то говорится о его известной силе, мощи, степени; действие интенсивно, если оно предельно сконцентрировано. Английский язык предполагает, кроме названного, ещё одно тонкое различие, именно различие между *intense* и *intensive*. В том же Оксфордском словаре читаем: «*intense* и *intensive* практически одинаковы в значении, но различаются в том, на что сделан акцент. *Intense* скорее относится к субъективным откликам — эмоциям и

²⁹ «The measurable amount of a property». *Перев.* — Е.М. <https://en.oxforddictionaries.com/definition/intensity>

тому, как мы чувствуем, — в то время как intensive скорее имеет отношение к описанию объективного положения дел»³⁰.

Гумбрехт, говоря о моментах интенсивности, указывает на количественный характер понятия «интенсивности» [47, 103]. Таким образом, мы говорим об интенсивности в смысле некоторого количества. Бергсон указывает, правда, что здесь есть определённая трудность, а именно, что идея интенсивности «и даже слово, её выражающее, включает в себе образ чего-то в данный момент сжатого и, следовательно, — образ будущего растяжения, образ возможной протяжённости <...> Так мы переводим интенсивное в экстенсивное» [2, 52]. Проблема, которая здесь возникает, состоит, таким образом, в том, что мы склонны определять интенсивность ощущения посредством некоторых чисел или величин, указывающих на измеримые причины, эти интенсивности вызывающие. Но Бергсон указывает на интенсивность глубинных психологических фактов, исходящих из нас самих.

Гумбрехт указывает, что эстетическое переживание всегда идёт в паре со ссылкой на «чувство внутренней интенсивности, которое оно может пробуждать» [47, 101]. Эти моменты интенсивности, непосредственно осуществляясь, могут быть приятны, но могут, разумеется, быть мучительны: они могут сопрягаться с чувством подавленности, униженности и так далее. Гумбрехт утверждает, однако, что «в таких моментах не содержится никакого воспитательного урока, никакого послания, из них, собственно, ничему нельзя научиться <...> Ибо в такие моменты мы, вероятно, ощущаем просто-напросто высшую степень мобилизации наших обычных познавательных, эмоциональных, может быть даже физических, способностей» [47, 102]. Но Гумбрехт делает это замечание в виду своих контекстуальных интересов. Нам же важно отметить, что эти моменты, наоборот, и являются одной из лучших школ: *мобилизация* познавательных и

³⁰ «Intense and intensive are clearly similar in meaning, but they differ in emphasis. Intense tends to relate to subjective responses—emotions and how we feel—while intensive tends to relate to objective descriptions». Перев. — Е.М. <https://en.oxforddictionaries.com/definition/intensity>

эмоциональных способностей -- это как раз то, что рвёт течение повседневности-рутины и запускает машинерию познания: дискурсивного, телесного, эмоционального. Эта мобилизация, из-за сопутствующего запуска опыта в смысле испытывания (когда переживается единичное), есть опыт в смысле выпытывания (когда из единичного выпытывается всеобщее) и опыт в смысле попытки (когда совершается переход от одного к другому). Эти моменты, кроме того, дают материал, на основании которого могут быть сделаны выводы (то есть, произведена некоторая работа и, как следствие, учение). Помимо этого, самым своим протеканием они, в терминах Зееля, делают невозможное возможным: они отодвигают границу реального.

Воспоминание об этих моментах, сопряжённых как с счастьем, так и с несчастьем, окрашено всякий раз чувством утраты или ностальгии. Они явным образом обладают для нас специфической притягательностью. Поэтому вопрос, который ставит Гумбрехт, выглядит так: почему мы стремимся переживать их снова и снова? Гипотеза, которую он предлагает, состоит в том, что «то, что мы называем <<эстетическим переживанием>>, всегда внушает нам особое чувство интенсивности, которого не найти в исторически и культурно конкретном мире повседневности, где мы живём» [47, 103], что опять указывает нам на противопоставленность обыденности и событий переживания. Оно вбрасывает нас в рамки *ситуативной структуры*, которое подразумевает дистанцию между обыденностью и собственно переживанием.

3.2. Состояния и аффекты

Занимаясь анализом чувства в связи с художественным творением, Бергсон замечает: «Наряду со степенями интенсивности мы инстинктивно различаем степени глубины или возвышения. <...> Если искусство, дающее только ощущения, есть низшее искусство, то это объясняется тем, что анализ часто обнаруживает в ощущении только само это ощущение. Но

большинство эмоций таят в себе тысячи пронизывающих их ощущений, чувств или представлений; каждое из них, таким образом, — состояние единственное в своём роде, неопределимое, и для того, чтобы охватить их во всём их своеобразии, необходимо как бы заново пережить жизнь того, кто их испытывает» [2, 58]. Что важно нам, так это этот акцент на проживании. Прожить эмоцию — это и значит получить эстетический опыт этой эмоции, получить самому, *испытать на собственной шкуре*. Это отсылает ещё раз к тому моменту, что опыт — это в первую очередь испытывание. Если некоторый предмет даёт нам только одно ощущение, то он сравним как раз с тем, что Бергсон называет низшим искусством. Но на практике такой чистоты ощущений практически никогда не дано. Даже самые простые стимульные ощущения неизбежно сопрягаются внутри нас со всей нашей полнотой: ощущение всегда тянет за собой другие чувства и аффекты, за ними тянется дискурсивный, мыслительный отклик.

Кроме того, ощущение практически никогда не даётся в одиночку, оно всегда сопряжено с другими, сопутствующими ощущениями. Поэтому Бергсон и говорит об эмоции, которая соединяет в себе тысячи этих простых ощущений. Моё чувство радости пронизано гаммой ощущений: это и оптика, и слух, и чувство тела; далее, это дискурсивные моменты. Характерна именно непередаваемость этой целокупности: её нужно именно проживать самому. Проживать же значит всегда проживать телом, плотью (*Leib*). Бергсон замечает в этом контексте, что «практически нет страстей, желаний, радостей и печалей, которые не сопровождались бы физическими симптомами. Там, где эти симптомы наблюдаются, они, вероятно, играют некоторую роль в определении интенсивности» [2, 58].

В случае с чисто телесными явлениями, представление о большей интенсивности сводится к восприятию большей поверхности тела. Аналогичным образом обстоит дело и с интенсивностью душевных переживаний: «интенсивность поверхностного усилия ничем не отличается от интенсивности глубоких душевных переживаний. В обоих этих случаях

имеет место качественное развитие и смутно воспринимаемая, возрастающая сложность» [2, 61]. Эта возрастающая сложность состоит в уплотнении содержания переживания внутри него самого: для переживания становится интенсивнее значит уплотняться, множиться внутри своего данного объёма, распространяться подобно газу или огню. Бергсон замечает также, что психологические состояния сопровождаются «мускульными сокращениями и периферическими ощущениями. Эти поверхностные элементы скоординированы между собой посредством либо чисто теоретической идеи, либо практического представления. В первом случае мы имеем дело с интеллектуальным усилием или вниманием, во втором — с бурными и глубокими эмоциями, каковы, к примеру, гнев, страх, некоторые разновидности радости, печали, страсти и желания» [2, 62].

«Некоторые состояния души представляются нам, верно или нет, самодовлеющими: например, глубокая радость или грусть, осознанные страсти, эстетические эмоции. Чистая интенсивность легче проявляется в этих простых случаях, где, по-видимому, нет никаких экстенсивных элементов. Мы увидим, что в таких случаях интенсивность сводится к определённому качеству или оттенку, которым окрашивается более или менее значительная масса психических состояний, или, если угодно, к большему или меньшему числу простых состояний, пронизывающих основную эмоцию» [2, 53-54]. Радость и грусть (печаль) суть состояния души. Переживание же этих состояний может быть понято как переживание (коль скоро речь идёт именно о переживании, испытывании), а поскольку говорится о чувственном переживании этих состояний, то мы говорим об эстетическом переживании. Кроме того, важно отметить и тот момент, что опыт радости или печали никогда не ограничивается только этими, данными как бы в своей чистоте, состояниями. Находясь в них, мы продолжаем как-то действовать в мире, жить, коммуницировать с другими, вступать в разные цепочки отношений. Эти состояния души задают в таком случае общую *атмосферу*, в которой происходит уже всё дальнейшее.

«На самой низшей ступени чувство радости есть как бы устремление нашего сознания к будущему. Наши идеи и ощущения следуют при этом друг за другом со всё большей быстротой, словно теряя в весе в этом устремлении. Нашли движения не стоят уж нам тех же усилий. Наконец, когда мы охвачены чувством крайней радости, наши восприятия и воспоминания приобретают неуловимый качественный оттенок, похожий на ощущение тепла и света. Этот оттенок столь нов, что в иные моменты, оглядываясь на себя самих, мы как будто удивляемся собственному существованию» [2, 55]. Устремление сознания к будущему есть та лёгкость и лучезарность, которая из этого будущего светится. В радости нет сомнения; более того, любое закравшееся сомнение (если у него, конечно, достаточно силы, *интенсивности*) обрывает радость. Радость — это чистота свечения, ничем не омрачаемого. Она, затем, есть торжество утверждения. Как верно замечает Бергсон, наши движения, наши действия — все они становятся значительно легче, всякое противодействие им оказывается иллюзорным или не замечается вовсе; если противодействие настойчиво, оно разбивается всепоглощающим утверждением, сметающим всё на своём пути. «Счастливый человек посвящает себя действию, он движим иллюзией знания и потому совершает ошибки; ошибка ему разрешена, более того, она является неизменным условием его существования» [19, 68]. Меняется и структура наших актуальных восприятий, а вместе с ней и воспоминаний и вообще прошлого: всё наполняется теплом и светом. Каждый момент озаряется этим свечением, нет больше тёмного, нет больше непонятного. Радость — это ясность. Это ясность мысли, чувства, ума. Наконец, это ясность мира. Можно сказать, что вся метафизика света — это метафизика радости³¹ (видимо, именно поэтому Ода к Радости венчает IX Симфонию Бетховена). В этом эстетическом опыте лёгкости, когда телесное и психическое озарены и будто невесомы, мы, как верно замечает Бергсон, *удивляемся собственному*

³¹ см. например: Лосев А.Ф. История античной эстетики, т. 2, с. 424–430; т. 3, с. 241–249, 294; т. 7(2), с. 281–289. М., 1963–94; // McEvoy J. The metaphysics of light in the Middle Ages. — «Philosophical Studies» 26. Dublin, 1979, p. 124–143. // Beierwaltes W. Lux intelligibilis. Untersuchungen zur Lichtmetaphysik der Griechen. Mimen., 1957;

существованию, или, иначе, мы удивляемся, как вообще возможно так легко быть?

Чувство, противоположное радости — это, конечно, чувство печали. «С самого начала чувство печали есть устремление к прошлому, обеднение наших ощущений и представлений, словно каждое из них исчерпывается тем малым, что оно теперь содержит, словно будущее для нас закрыто. Печаль кончается чувством подавленности, доводит нас до того, что мы жаждем небытия, и каждая новая неудача, яснее рисуя бесполезность борьбы, доставляет нам какое-то горькое, мучительное удовольствие» [2, 55]. Таким образом, чувственно данное время разворачивается как бы вспять: оно теперь целиком и полностью прошлое, прошедшее. В печали нет будущего, а то, что дано как будущее (в смысле ещё не случившегося) представляется чем-то вроде отражения прошлого, его таким же беспросветным двойником. В печали здесь и сейчас исчезает, на его место приходит растянутое во все стороны кривой времени смесь прошлого и будущего: прошлого как невозвратимого, будущего как неспособного наступить. Необходимый элемент всякой мысли о будущем — надежда — меркнет. Мы всегда думаем о будущем в смысле надежды. Либо, в смысле страха — и надежды как надежды на избежание этого будущего ужаса. Если радость — это свет, то печаль — это тьма.

Бергсон пишет: бесполезность борьбы. Это принципиальное торжество отрицания: здесь нет жизненной энергии, здесь нет утверждения, здесь нет возможности действия — но здесь открывается, поразительным образом, возможность мысли. Это чувство можно просмотреть и через Аристотелевское понятие счастья, как оно дано в Никомаховой этике, и противоположное ему понятие несчастья. Мы помним, что человек стремится к счастью, а несчастным — становится. Вот как комментирует этот сюжет Савченкова: «Несчастье, наступив, отменяет также и режим деятельности. Способность действия, свойственная онтологическому региону

счастья, сменяется способностью понимания: несчастного человека настигает исключительная ясность видения. Достигнув известной глубины своего страдания, он демонстрирует тип «знающего» поведения, который выражается в том, что он уже не стремится к созиданию устойчивых форм сущего и не испытывает страха перед судьбой. Основной заботой несчастного человека становится сосредоточение на смысле совершающегося» [19, 67]. В печали субъект видит вещи во всей их «неподсвеченности», в их падении в пропасть; здесь только сомнение, только сожаление. Это понимание безвозвратности сотворённого, радикальной невозможности что-то «переиграть». То, что сделано — уже сделано, и сделано неправильно (критерий правильности задаётся самой печалью); всё, что может быть сделано — будет сделано неправильно, отсюда, единственное, что *должно* делать — это оставаться пассивным, удерживаясь в этом мраке печали. Если радость связана с окрыляющим удивлением лёгкости, то печаль — это всегда сожаление по тяжести, пронизанное отличным от удивления «пониманием»: здесь нечему удивляться, всё и так понятно.

Почему мы вообще говорим о чувствах в контексте эстетического опыта? В рамках исключительно здравого смысла мы можем прибегнуть к идее, которую прописывает Т. Уэлен: «сильные эмоции являются знаком того, что каждый [из нас] — человек, живущий в мире, где ожидания, ценности и привязанности хрупки и зачастую неподконтрольны [нам]»³² [51, 26]. Эта ориентация всякой мысли на мир, на жизнь — зачаток всякой живой мысли.

Во всяком анализе мы разлагаем и делим, в действительном опыте, однако, мы всегда имеем ситуацию сцепленности: радость переплетена со страхом, он с телесными ощущениями, ко всему этому подключена работа мысли, машинерия представления, объяснительные функции и движение по

³² «strong emotions are a sign that one is human, living in a world where expectations, values, and attachments are fragile and often beyond one's control». *Перев.* — E.M. Whalen T. An Aesthetics of Intensity: Lisa Moore's Sublime Worlds // Newfoundland and Labrador Studies. 2008. Vol. 23, №1.

линиям ускользания в обратную от понимания сторону. Бергсон, представляется, чересчур склонен сводить полноту эмоции к разным физиологическим моментам, когда говорит, что каждое ощущение, как то, острое желание, яростный гнев, страстная любовь, бешеная ненависть, сводится к системе мускульных сокращений. В страстной любви есть не только бушующее ощущение полноты, но и собственно дискурсивный момент, представление, без которого любовь не была бы любовью. Я не только *чувствую* любовь, я *знаю*, что я люблю. Опыт любви, данный в его полноте, это не только чувство, это и мысль; но нам надо обратить внимание и на обратный момент, состоящий в том, что всё же чистая, без всякого ощущения любовь, как её требует Сократ в Пире, это лишённая фаллоса любовь. М. Нуссбаум в том же ключе замечает, что «любовь — это интенсивный ответ на восприятие особенности и особенно высокой ценности тела и ума другого»³³ [40, 465]. Именно интенсивность, по мысли Уэлен, «сделала мыслителей осторожными в отношении эротической любви»³⁴ [51].

Бергсон очень точно замечает, анализируя феномен гнева, что «исключите, наконец, все следы потрясения организма, все слабые попытки мускульного сокращения, и от чувства гнева у вас останется одна только идея или, если вы ещё хотите превратить её в эмоцию, — эмоция, лишённая интенсивности» [2, 63]. Интенсивный страх выражается в крике, оштолбенении, беге, учащённом сердцебиении, словом, в чувственных реакциях. Эти реакции, утверждает Бергсон, превращают страх в переживание, которое способно проходить *различные степени интенсивности*. Без этих реакций, без телесного чувствования, страх становится просто «интеллектуальным представлением об опасности». Чем интенсивнее переживание, тем сильнее оно распространяется. Представляется, что именно поэтому Платон прибегает в конце Пира к

³³ «Love is an intense response to perceptions of the particularity, and the particular high value, of another person's body and mind». *Перев.* — Е.М. (465)

³⁴ «...has made philosophers wary of erotic love, and some (like Kant, for example) would remove it altogether from ethical life, arguing that it resists the necessary remove and equipoise required for a more distanced empathy, which constitutes the grounds of compassion». *Перев.* — Е.М. «An Aesthetics of Intensity: Lisa Moore's Sublime Worlds» Tracy Whalen

резкому повороту: когда Сократ уже сказал то, что хотел сказать, показав беспредельность любви как идеи, утвердив «знающую» любовь, на пир является «в пышном венке из плюща и фиалок, с великим множеством лент на голове» Алкивиад. Он — буйство дионисийского, воплощённый фаллос, воплощённая полнота, интенсивность чувствования.

Анализируя случай Доры, как он описан Фрейдом, Н. Савченкова пишет следующее: «Поскольку Дора — истеричка, а одной из наиболее существенных черт невроза является непонимание *реальных* требований любви и неспособность осуществить их, необходимо научить Дору желать. Нужно показать ей, что любовь есть реальный опыт, развивающий субъекта и изменяющий мир вокруг него» [19, 116]. Набравшись смелости, можно было бы совершить очень радикальный ход и прочесть это иначе. Вместо Доры мы видим эстетику как философскую дисциплину и она предстаёт в образе истерички. Она не понимает реальных требований жизни и, соответственно, не может осуществить их. Эстетика по большей части занимает себя, сводит себя исключительно до анализа искусства; в интересующей нас проблематике она относится к вопросу об опыте как к вопросу о чём-то чисто созерцательном, о созерцании изящных форм искусства и так далее. Ей нужно показать, в этом смысле, что эстетический опыт — это реальный опыт, *развивающий субъекта и меняющий мир вокруг него*.

Это схоже с ситуацией, в которой оказываются Сократ и Алкивиад в диалоге Пир. «Диотима учит Сократа, как избежать чистой случайности желания, как придать этому опыту осмысленность и полноту. Алкивиад своим жестом указывает на то, что *самое главное в любви — достоверность проживания наполненных страстью мгновений; он понимает желание как интенсивный опыт настоящего, способного обернуться вечностью* (курсив наш -- Е.М.)» [19, 115].

Савченкова отмечает, что проведённая Платоном «разработка проблемы чувственности позволяет увидеть в аффекте не статичное

состояние, но прежде всего приключение с известной динамикой». Аффект — это cornerstone эстетического опыта, и в этом отношении мы должны указать на его растянутость во времени, на последовательность его развития. Динамика по неизбежности связана с интенсивностью: само слово δύναμις переводится с греческого как сила, мощь. И опыт — это всегда приключение интенсивности в испытывании форм многообразия. Само слово приключение указывает на событийный характер опыта: со мной что-то приключилось, то есть, я нечто прожил, через что-то прошёл. Это прохождение накладывает поэтому на меня печать опыта: это печать изменения, печать развития субъекта, обогащения его чем-то новым.

3.3. Изумление (и мгновенность)

Ф. Фишер показывает, что опыт всегда связан с такого рода озарениями. Мы в некотором смысле не «имеем опыта» обыденности (we do not experience the ordinary), то есть, мы не проживаем эту обыденность, потому что обыденное ничего не «выявляет» (elicit). Обыденность — это то, что состояние, когда «ничего не происходит»³⁵ [32, 20]. В противоположность обыденному, чудо всегда связано с открытием, с удивлением, и характеризуется, по мысли Фишера, тремя моментами, именно: «мгновенностью, первым мгновением видения и наглядной данности, присутствием положения [дел] и [некоторого] объекта»³⁶ [32, 21]. И хотя Фишер выделяет мгновенность такого опыта как его необходимое условие, отрицая возможность чуда внутри некоторой длительности, мы, вслед за Вэлен, склонны поставить под сомнение такую позицию. Не только «мгновенность» и «целостность» картинки, зрительного или аудиального образа могут вызвать эту чудесную интенсивность, но и последовательное складывание опыта, растянутый во времени сюжет (нарратив), который хотя

³⁵ «there are no experiences going on». Перев. — Е.М.

³⁶ «by suddenness, by the moment of first seeing, and by the visual presence of the whole state or object». Перев. — Е.М.

и мгновенен в каждом из своих моментов, всё же только в темпоральной растянутости может быть схвачен в своей полноте.

На мгновенность складывания опыта указывает и Шустерман. В вопросе темпоральной природы эстетического опыта он выделяет два аспекта: это *аспект мгновенности опыта* и *аспект рефлексии о нём*, причём эти два аспекта парадоксальным образом сочетаются. Мгновенность его складывания не означает временной моментальности: для своего складывания опыт может потребовать время (созерцание картины может включать в себя по меньшей мере моменты фокусирования на картине, реакцию на неё, углубляющееся восприятие (deepening appreciation)). Однако он всё же мгновенен в том смысле, что схватывание объекта происходит в первую очередь одномоментно: смыслы, качества, формы скорее открываются непосредственно в акте восприятия, чем осознаются и анализируются впоследствии³⁷. В этом месте актуализируется второй аспект: момент рефлексии об опыте. Мы можем получать удовольствие (или неудовольствие, дополним мы мыслителя) и от осмысления опыта, спекуляции, интерпретации, но делаем это одновременно с самим опытом, не откладывая на потом. Единственная трудность, на которую Шустерман не обращает внимания, но которая здесь возникает, состоит в остановке опыта, в риске оборвать опыт, не дав ему исчерпаться или дойти до некоторого пика. Поэтому на практике требуется осторожность: нужно совершать как бы двойное движение: с одной стороны, не отходя от кассы давать волю спекуляции и интерпретации (они, в свою очередь, могут сами обогатить опыт новым содержанием, которое будет пережито и снова запустит спекуляцию), с другой, делать это достаточно «тихо», чтобы шумом

³⁷ Шустерман пишет, правда: «Эстетический опыт мгновенен в том смысле, что он скорее является таким опытом, который приносит мгновенное удовольствие и мгновенно же оценивается, чем таким, в котором удовольствие и оценка приходились на более отдалённый момент времени <...> Акцентируя мгновенность эстетического опыта, я превозношу прямоту, неотложность, неотвратимость оценки опыта или чувство значимости, который и делает такой опыт желанным и ценным самим по себе» [КЭО, 110] [6] [7]». Несмотря на все совершаемые реверансы в сторону необязательности удовольствия для опыта, Шустерман становится, по-видимому, заложником дискурса: почему речь идёт именно об удовольствии и на каком основании оценка примешивается к опыту как таковому? Акцент на слове наслаждение (enjoyment) также представляется здесь лишним.

спекуляции, усиливающимся во внутреннем «эфире», не сбить сам опыт, прекратив его и вернувшись во внешнюю к нему позицию. Происходящая позже (мета)рефлексия об опыте не относится в этом смысле к нему самому, однако она может открыть дорогу последующим опытам, подготовив почву для их интенсивности, глубины, точности и так далее.

Сделаем шаг в сторону, чтобы немного поспекулировать на тему темпоральности в эстетическом опыте, коль скоро речь зашла о времени. В опыте с временем могут происходить странные вещи: с внутренним временем, не с конвенциональным временем часов. Его ход может замедляться, может ускоряться. В этом смысле можно заметить: опыты (испытывание) разных состояний несут в себе разные потенциальные временные флуктуации (например, в печали время скорее замедляется, становится тягучим, течёт медленно; тело замедляется, движения медленны, даже заторможены; стоит печали перейти в гнев, как время ускоряется: речь ускоряется, мысль ускоряется, быстрее гоняется кровь, быстрее «частота смены внутренней картинки»). Эстетическое переживание некоторого содержания меняет темп: эстетическое (основанное на чувственном элементе, в противовес, к примеру, теоретическому/логическому, основанному на спекулятивной понятийной игре) переживание (то есть проходящее через время проживание момента насквозь, сопровождающееся захваченностью внимания, степенью концентрации) некоторого содержания (заполнения чувств, выхватывание многого, удерживания единого) меняет (ускоряет, замедляет, размывает) темп.

Время таит в себе подрывную энергию. Хотя оно и «склонно» течь в таком темпе, в каком течёт, оно изначально свободно. В момент протекания эстетического опыта, например, в режиме взрыва, интенсивности, это становится видно: изменившись, время показывает своё изначальное стремление быть любым. Выйдя из особого опыта времени, мы возвращаемся к обычному состоянию, тому «обычному» темпу, который, однако, мог бы не быть «обычным». Возвращаясь из ситуации интенсивного опыта обратно к

его обычному, неинтенсифицированному варианту, мы понимаем, что этот обычный режим хоть и приносит отдохновение души, всё же или не так «продуктивен», или не так жизнеобразующ (в каком-то предельном смысле прозрения о том, *как вообще можно*, в Зеелевском смысле делания невозможного возможным). В этом смысле, призыв опыта звучит так: «Переживай!». Потому что через это понимание расширяются границы и понимание того, что же такое человек (что он может знать, что он может делать и на что может надеяться). Роль эстетического опыта, по крайней мере как одного из факторов такого red pill расширения границ, можно признать crucial и трудно переоценить.

Уэлен, анализируя фрагмент в одном из рассказов Л. Мур, пишет следующее: «Женщина, стоящая на пожарной лестнице, в мгновение ока осознаёт (никак того не ожидав), что её жизнь до этого момента прошла будто в забытьи. *Вся жизнь мигом пронеслась перед её глазами.* Она изумлялась теперь тому, даже с удовольствием от всей резкости нахлынувшего чувства, как мало она испытывала до сегодняшнего дня. С ней случился, как она сама говорит нам, беспрецедентный, необычайный опыт»³⁸ (курсив наш — Е.М.) [51, 12]. То, что эта женщина переживает — это в полном смысле опыт открытия: опыт экзистенциальный и эстетический. Экзистенциальный, поскольку всё её существование ставится под вопрос. Эстетический, поскольку она чувственно, наглядно сталкивается со своей жизнью, представившейся в это мгновение как череда образов, как-то связанных в единство, как квинтэссенция её воспоминаний, как квинтэссенция ею прожитого. Этот момент хорошо демонстрирует то, что Фишер называет «наглядным присутствием положения дел или объекта» и который он понимает как необходимое условие состояния чуда, изумления. Отметим также, что пролетевшие образы хотя и даны как чувственное многообразное, несут и смыслы, в эти образы вплетённые. «Рассматривая

³⁸ «The woman on the fire escape realizes in a flash (and without any expectation of feeling so) that her life has been until that point anesthetized. She is seeing the whole of her life before her in an instant. She wonders, with some pleasure in the sharpness, at her lack of felt experience up to that point. She is, as she tells us, «struck» by an unprecedented, rare experience». Перев. — Е.М.

этику интенсивности, я указываю на связь между интенсивным моментом и чудом, которая великолепно демонстрируется в рассматриваемом пассаже. Примечательным является внезапное озарение девушки: <<Меня озарило, что я никогда не чувствовала так остро>>³⁹ [51, 10]. Для протокола заметим, что английский глагол *strike* может быть переведён как *бить, ударить, шарахнуть, производить впечатление, поражать, вонзать, проводить стачку* и так далее и всегда связан с определённой степенью интенсивности, жёсткости, бескомпромиссности. В приведённом отрывке речь идёт именно об осознании, об озарении, которое, словно молния, ударило девушку. Это озарение включает в себе одновременно и силу и мгновенность.

Другая сторона чуда открывается в том обороте, что упомянутая выше женщина, мгновенно осознавшая что-то о своей жизни, никак *не ожидала* этого момента осознания. На этот момент неожиданности указывает при анализе чуда А.Ф.Лосев, когда говорит, что «чудо может совершиться [и] с преступником, *вопреки* всей его жизни и личности (курсив наш — Е.М.)» [13, 176]. Хотя анализ чуда, данный в контексте анализа мифа, представляет совершенно отдельную тему для разговора и отличается известной степенью сложности, мы можем почерпнуть из него некоторые интуиции, способствующие рождению смысла. Лосев указывает, что чудо не должно мыслиться эстетически, то есть, оно не предполагает особенного состояния чувства, хотя и отражается на нём, как и на всём вообще. «В чуде мы имеем дело, прежде всего, *с совпадением или, по крайней мере, со взаимоотношением и столкновением двух каких-то разных планов действительности*» [13, 161]. В искомом нами отношении, под этими двумя планами действительности можно понимать, с одной стороны, размеренное течение обыденности, и, с другой, момент озарения, резкого возрастания интенсивности, момент опыта. «Нахлынувшее чувство» (с оглядкой на предостережение Лосева) мы потому понимаем как неизбежный компонент

³⁹ «...concerning an ethics of intensity, I point to the connection between the intense moment and wonder, which is demonstrated so beautifully in this passage under consideration. Significant is the young woman's sudden insight: «It struck me that I had never felt anything so sharply before». Перев. — Е.М.

чуда в его отношении к эстетическому опыту, степень его резкости есть степень интенсивности этого опыта.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Об эстетическом опыте говорится в разных смыслах. Выбор способа говорить о нём — выбор говорящего. Так сложилось, что эстетика развивалась вне соответствия со своим изначальным, заложенным Баумгартеном проектом: происходя от греческого слова αἰσθησις, она предполагает быть не философией искусства, а учением о чувственном познании, восприятии вообще. Ходят слухи, что такой поворот к изначальным смыслам назревает в наши дни. Поговаривают, он уже происходит. Связано это, с одной стороны, с тем, что инструментария классической эстетики не хватает для полноценной работы в изменившихся условиях: процессы эстетизации действительности, утраты ауры, возникновение неклассических художественных форм, пространства медиа размывают границы мира искусства. Понимание мира искусства как мира обособленного имеет свои исторические причины; не в последнюю очередь оно возникло как реакция на процесс «расколдовывание мира», когда он стал просчитываем и материален. С другой стороны, сомнительно зарекомендовали себя представления об эстетическом объекте, эстетическом наслаждении, незаинтересованности и так далее. Эти представления хотя и способны породить смысл, что-то прояснить для рефлексирующего ума, однако скорее уводят от постижения и эстетики как науки, и эстетического опыта как явления. Парадоксальным образом, вопрос о художественности или внехудожественности эстетического опыта мог бы вообще не стоять, если бы не тягостные идола площади, «плохое и нелепое установление слов [которое] удивительным образом осаждает разум» [Бэкон, 19].

Дискуссия об опыте включает потому в себя всё более широкое поле исследования. Эстетический опыт призывают понимать как не ограниченный

художественной практикой и не связанный с миром искусства, и эти призывы звучат день ото дня громче. Эстетический опыт всё чаще ищут не (только) в галереях и музеях, а на улицах и в домах, в повседневной жизни, общении; наконец, на пересечении этих пространств. Нужно отдельно подчеркнуть: дело не в галереях и домах, а в том, что эстетический опыт возможен везде; подменять исследование эстетического опыта исследованием, скажем, объекта этого опыта, или среды, в которой этот опыт возникает (читай — тоже объекта) — значит совершать ошибку. Что, однако, выходом эстетического опыта в эти новые сферы выигрывается, так это наша собственная внимательность к происходящему с нами каждый день. Наша повседневность сама по себе эстетична и эта эстетичность доступна и открыта нам буквально постоянно. От понимания природы этой эстетичности зависит и способ «обращения» с ней. В пределе — искусство жизни (от слова *techne*).

В контексте этого искусства одной из центральных категорий предстаёт тело, мелькавшее на протяжении всей истории философии, однако не получившее своей разработанной философской концепции. Некоторые склонны физиологизировать тело, рассматривать его через призму естественных наук и редуцировать его к деятельности органов. Другие стремятся мистифицировать тело, третьи рассматривают его в слишком узком смысле. Этот разнобой является следствием изначального игнорирования телесности в истории мысли. В рамках данного исследования развернуть подробную аналитику проблемы не представляется возможным, поэтому стоит ограничиться лишь указанием на неё.

Однако, выход эстетической теории и практики в аналитику повседневного мира и их обращение к телу открывает, в контексте искусства жизни, широкое поле, где эстетика встречается с этикой. Этикой, понятой широко, в её изначальном, греческом смысле: как *ἥθος*, обычай, образ жизни, направленный на достижение *ἀρετή*, добротности, годности к бытию. Увы, формат данного исследования позволяет лишь указать на этот путь.

Определения опыта разнятся в зависимости от занимаемых философских позиций и целей того, кто это определение вводит. К эстетическому опыту, понимаемому как опыт взаимодействия с произведением искусства, традиционно выдвигаются требования единства, завершенности, самоценности и так далее. Эти требования всё чаще наталкиваются на критику, идущую с разных позиций и сторон. Так, указывают на существование фрагментарных опытов разлома, которые не характеризуется ни доведённостью до своей кульминации, ни единством. Обращают внимание на неправомерность отметания как не-эстетических опытов, не характеризующихся взаимообусловленностью действия и претерпевания; на разрозненность критериев, в соответствии с которыми опыт определяет как эстетический и не-эстетический. Конечно, наибольшего внимания удостоивается сведение вопроса об эстетическом опыте к миру искусства, выглядящее неадекватным ни задачам, стоящим перед современной философией, ни современности вообще.

Тем не менее, об эстетическом опыте продолжают говорить в контексте искусства. Если Р. Шустерман иногда склонен считать, что эстетический опыт очевидно превосходит границы изящного искусства и его предмета, то Н.Кэрролл прямо заявляет, что его подход к опыту изначально направлен на решение проблемы демаркации: отделения искусства от неискусства. В качестве «антикризисного» варианта понимания эстетического опыта Кэрролл выделяет два подхода к последнему. Первому свойственно внимание к структуре или форме произведения искусства, внимание к тому, насколько цельным оно является. Второй тип опыта состоит в выявлении эстетических и выразительных качеств объекта. Стоит заметить, что внимание к строению объекта и выявление его эстетических качеств составляют в лучшем случае способ работы с ним. Вызывает вопросы и сведение эстетического опыта к опыту восприятия произведений искусства. Англоязычной традиции исследования и понимания эстетического опыта свойственны утилитарность подхода и отсутствие внимания к моментам

внутреннего строения опыта. В континентальной философии, напротив, внимание уделяется в основном вопросам строения опыта. Однако и здесь распространена склонность понимать эстетический опыт как опыт взаимодействия с миром искусства *par excellence*.

Разделяют переживание и опыт; разделение этих двух категорий как правило драматизируется или затушёвывается в зависимости от поставленных задач. Так, Гумбрехт отделяет одно от другого на том основании, что переживание больше относится ко встрече с предметом, а опыт является результатом следующего за ним толкования. Беньямин видит переживание как нечто (в силу фрагментаризации современной жизни) бессвязное, в то время как опыт понимается как нечто цельное и последовательное, требующее опосредованного, постепенного наращивания. Зеель понимает эстетический опыт как интенсифицированное эстетическое восприятие. Радеев определяет эстетический опыт как чувственный опыт формы многообразного, выделяя, при этом, три смысла: опыт как испытывание, выпытывание и попытка. Именно испытывание как определенное состояние исключительности — и в этом вопросе царит единогласие — является необходимым условием эстетического опыта.

Согласие в целом наблюдается и в том отношении, что эстетический опыт не предполагает связи с художественным произведением или миром искусства. При необходимости педализуется или затушёвывается момент разрыва рутины: тогда эстетический опыт понимается как прерывающий нормальное течение жизни, создающий некоторые моменты уникальности, особенности, неповторимости, основанные на переживаемом состоянии интенсивности. В эстетическом опыте важна наша направленность на *наглядно-данное общение с качественными образами*, наша чувственная вовлечённость в процесс. Именно переживание «от первого лица» играет ключевую роль в эстетическом опыте. Ядром эстетического опыта можно было бы (опираясь на мысль Савченковой) назвать достоверность проживания наполненных страстью мгновений, как интенсивный опыт

настоящего, способного обернуться вечностью. Самое главное в опыте - это прожить, испытать его самолично.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М.: Медиум, 1996. 239 с.
2. Бергсон А. Опыт о непосредственных данных сознания. Материя и память. М.: - Московский Клуб, 1992. 336 с.
3. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция [Текст] / – Перевод О. А. Печенкина. – Тула, 2013. – 204 с.
4. Гегель Г.В.Ф. Эстетика в 4 т. Т.1 // М.: «Искусство», 1968. С. 312.
5. Гумбрехт Х.У. Производство присутствия. Чего не может передать значение. М.: Новое литературное обозрение, 2006. 184 с.
6. Делез Ж. Эмпиризм и субъективность: опыт о человеческой природе по Юму. Критическая философия Канта: учение о способностях. Бергсонизм. Спиноза: Пер. с франц. — М.: ПЕР СЭ, 2001. 480 с.
7. Дюфрен М. Введение. Эстетический опыт и эстетический объект // HORIZON. 2014. №3(2). С. 161-176.
8. Дюфрен М. Вклад эстетики в философию // Эстетика и теория искусства XX века. Хрестоматия. Отв. ред.: Н.А. Хренов, А.С. Мигунов. М.: Прогресс-Традиция, 2007. С. 152-161.
9. Ингарден Р. Исследования по эстетике. М.: Издательство иностранной литературы, 1962. 572 с.
10. Йегер В. Пайдейя. Воспитание античного грека. – М.: «Греко-латинский кабинет» Ю.А.Шичалина, 1997. – с. 224
11. Кант И. Критика способности суждения // М.: «Искусство», 1994. С. 367

12. Ландгребе Л. Что такое эстетический опыт? // Современная западноевропейская и американская эстетика. Под общ. ред. Е.Г. Яковлева. М.: Университет, 2002. С. 206-223.
13. Лосев А.Ф. Миф - Число - Сущность. М.: Мысль, 1994. - 919 с.
14. Маркс — Зигфриду Мейеру в Нью-Йорк (21 января 1871 г.) — К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения. Изд. 2-е. Т. 33, с. 147.
15. Ницше Ф. Так говорил Заратустра // М.: 2016. 416 С.
16. Палама Г. Триады в защиту священо-безмолствующих. – М.: Канон, 1995. – с. 51
17. Савчук В. Новая эстетика – эстетика тела. Вступит. статья к Шустерман Р. Прагматическая эстетика: живая красота, переосмысление искусства. Научная монография. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2012. 408 с.
18. Радеев А.Е. Философская аналитика эстетического опыта: исторические и теоретические аспекты: диссертация доктора философских наук. СПбГУ, СПб, 2016
19. Савченкова Н.М. Альтернативные стили чувственности: идиосинкразия и катастрофа. - СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2004. - 164 с.
20. Хайдеггер Мартин. Исток художественного творения. М.: Академический Проект, 2008. — 528 с.
21. Хаскинз К. Эстетика прагматизма // Коллаж-2. М.: ИФ РАН. 1999. С. 109-120.
22. Шустерман Р. Прагматическая эстетика. Живая красота, переосмысление искусства. М.: Канон+, 2012. 480 с.
23. Böhme, Gernot: Aisthetik: Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre / Gernot Böhme. - München: Fink, 2001
24. Carroll N. Aesthetic experience revisited // British Journal of Aesthetics. 2002. №42 (2). P.145-168.

25. Carroll N. *Aesthetic Experience, Art and Artists* // *Routledge Studies in Contemporary Philosophy*. 2008. P. 145-165.
26. Carroll N. *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*. Cambridge University Press, 2003. 451 p.
27. Carroll N. *Defending the Content Approach to Aesthetic Experience* // *Metaphilosophy*. 2015. Vol. 46. №2. P. 171-188.
28. Carroll N. *Recent Approaches to Aesthetic Experience* // *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2012. Vol. 70. №2. P. 165-177.
29. Dewey J. *Art as Experience* (New York: Perigee, 1934)
30. Dowling, Christopher. 2010. *The Aesthetics of Daily Life*. *British Journal of Aesthetics*, 50(3), pp. 225-242.
31. Dufrenne M. *The Phenomenology of Aesthetic Experience*. Northwestern University Press, 1973. 578 p.
32. Fisher, Philip. *Wonder, the Rainbow, and the Aesthetics of Rare Experiences*. Cambridge, Harvard University Press, 1998.
33. Fluck W. *Pragmatism and Aesthetic Experience* // *Pragmatism and Literary Studies*. Ed. by W. Fluck. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1999. P. 227-242.
34. Goldman A.H. *The Broad View of Aesthetic Experience* // *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2013. Vol. 71. №4. P. 323-333.
35. Gumbrecht H.U. *Aesthetic Experience in Everyday Worlds: Reclaiming an Unredeemed Utopian Motif* // *New Literary History*. 2006. Vol. 37. №2. P. 299-318.
36. Irvin, S. 2008. *The Pervasiveness of the Aesthetic in Ordinary Experience*. *British Journal of Aesthetics*, 48(1), pp. 29-44;
37. Iseminger G. *Aesthetic Experience* // *Oxford Handbook of Aesthetics*. Ed. by J. Levinson. Oxford: Oxford University Press, 2003. P. 99-116.
38. Melchionne K. 2011a. *Aesthetic Experience in Everyday Life: A Reply to Dowling*. *British Journal of Aesthetics*, 51(4), pp. 437-442;
39. Nanay B. *The Multimodal Experience of Art* // *British Journal of Aesthetics*. 2012. Vol. 52. №4. P. 353-363.

40. *Nussbaum, M.* Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
41. Ratiu D.-E. Remapping the Realm o f Aesthetics: On Recent Controversies about the Aesthetic and the Aesthetic Experience in Everyday Life // Proceedings of the European Society for Aesthetics. Ed. by F. Dorsch and D.-E. Ratiu. 2012. Vol. 4. URL: <http://proceedings.eurosa.org/4/ratiu2012.pdf> (дата обращения: 01.11.2016)
42. Saito Y. 2007. Everyday Aesthetics. New York and Oxford: Oxford University Press
43. Saito Y. 2011. The Power of the Aesthetic. Aesthetic Pathways 1(2), pp. 11-25
44. Seel M. Ästhetik des Erscheinens. München, 2000.
45. Seel M. On the Scope of Aesthetic Experience // Routledge Studies in Contemporary Philosophy. 2008. P. 98-105.
46. Shusterman R. Aesthetic experience: From Analysis to Eros // Aesthetic experience. Ed. by R. Shusterman, A. Tomlin. NY: Routledge, 2008. P. 79-97.
47. Shusterman R. Complexities of Aesthetic Experience: Response to Johnston // Journal of Aesthetic Education. 2004. Vol. 38. №4. P. 109-112.
48. Shusterman R. The End of Aesthetic Experience // Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1997. Vol. 55. №1. P. 29-41.
49. Shusterman R. Interpretation, Pleasure, and Value in Aesthetic Experience // Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1998. Vol. 56. №1. P. 51-53.
50. Vattimo G. 1988. The End of Modernity. Baltimore: John Hopkins University Press, pp. 51-64.
51. Whalen T. An Aesthetics of Intensity: Lisa Moore's Sublime Worlds // Newfoundland and Labrador Studies. 2008. Vol. 23, №1.